que sais-je?

LA CHANSON DE GESTE

FRANÇOIS SUARD

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

QUE SAIS-JE ?

La chanson de geste

FRANÇOIS SUARD

ISBN 2 13 045854 8

Dépôt légal — 1re édition : 1993, septembre

© Presses Universitaires de France, 1993
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris

INTRODUCTION

De grandes synthèses ont marqué l'histoire de la recherche sur l'épopée médiévale française. *L'Histoire poétique de Charlemagne,* de G. Paris (1865), montrait comment de nombreux textes poétiques se sont constitués autour de la personne de l'empereur, dont ils proposent une sorte de biographie. Plus systématique, L. Gautier, dans une œuvre monumentale en trois volumes (1865-1868), puis en quatre (1878-1894), *Les Epopées françaises,* voulut étudier tous les aspects de la chanson de geste : origines, structures formelles, diffusion, manuscrits, constitution et postérité des grands ensembles épiques. Aujourd'hui encore, le travail de L. Gautier reste pour le médiéviste une source admirable de renseignements.

Mais la question essentielle était alors, et pour longtemps, celle des origines : dès lors, plus guère d'ouvrage qui ne s'intéresse d'abord aux conditions dans lesquelles la chanson de geste s'est développée et cherche dans les textes une confirmation à cet égard. Au début du siècle, c'est encore dans cette direction que travaille J. Bédier, éminent connaisseur et interprète de la littérature épique : son œuvre maîtresse, *Les légendes épiques, recherches sur la formation des chansons de geste* (1908-1913), porte un titre révélateur. Après lui, travaillant dans un sens voisin ou le combattant, I. Siciliano (*Les Origines des chansons de geste,* 1951) et F. Lot (*Etudes sur les légendes épiques françaises,* 1970) font, encore et toujours, de la question historique un problème essentiel de l'exégèse épique.

Le débat se trouvait du reste circonscrit autour de la *Chanson de Roland,* qui bénéficiait ainsi de manière abusive de l'attention presque exclusive des critiques. La der-

nière synthèse sur la littérature épique, parue en 1957 sous la plume de M. de Riquer, et qui fait aujourd'hui encore autorité *(Les Chansons de geste françaises)*, s'inspire d'une telle problématique, puisqu'un tiers de l'ouvrage est consacré au *Roland,* avec une importante réflexion sur les origines du poème. De même, lorsque R. Menendez-Pidal propose, en 1960, une nouvelle démonstration de la continuité dans l'élaboration et la diffusion de l'épopée, il choisit encore pour exemple l'histoire de Roncevaux et intitule son livre *La Chanson de Roland et la tradition épique des Francs.*

Aujourd'hui, grâce à des travaux qui, pendant plus de trente ans, ont été menés dans des perspectives plus diversifiées, il est possible d'aborder l'étude de la chanson de geste à partir de points de vue complémentaires.

On peut faire droit, tout d'abord, à l'importance de textes autrefois mal connus, parce que inédits, mal édités ou peu étudiés, de telle façon que la *Chanson de Roland,* en dépit de sa valeur, a cessé d'apparaître comme le chef-d'œuvre unique d'un art destiné, après elle, à péricliter. Les travaux de J. Frappier sur le *Cycle de Guillaume d'Orange* ou l'édition, récemment entreprise, du premier cycle des épopées de la croisade, ont montré la qualité et la cohésion d'ensembles épiques dont la composition s'étend sur les XII^e^ et XIII^e^ siècles. Les chansons du XIV^e^ siècle elles-mêmes, qui n'étaient jusque-là accessibles que dans les manuscrits, ont fait l'objet d'éditions qui révèlent la permanence de la tradition épique jusqu'à la fin de l'époque médiévale.

Le style de l'épopée, grâce à l'attention portée aux phénomènes d'oralité et à la structure formelle des textes, a été scruté d'une manière neuve par J. Rychner (*La Chanson de geste. Essai sur l'art épique du jongleur,* 1955) ou par P. Zumthor (*La Lettre et la voix,* 1987). Dès lors, le caractère formulaire de l'écriture épique, loin de signaler une défaillance, invite le lecteur à rechercher, au-delà de procédés mnémotechniques liés au caractère oral du genre en ses débuts, un réseau complexe d'échos, fait de

reprises et de variations, sur lequel se fonde la puissance émotionnelle du texte.

L'interrogation de type historique n'a pas été négligée pour autant. Grâce aux travaux d'historiens médiévistes comme G. Duby ou J. Le Goff, le centre de gravité de ces recherches s'est déplacé. Impossible désormais de distinguer l'histoire du texte de l'univers de représentation dans lequel il prend place et dont il est issu, même si un événement très lointain a servi de point de départ à l'élaboration poétique : conception, d'origine indo-européenne, de la place assignée à chacun dans la société selon la répartition des trois fonctions, relations d'interdépendance résultant du système féodal, valeurs chevaleresques, poids de l'Eglise et des pratiques liées au christianisme.

Enfin les relations entre des formes ou des traditions littéraires conçues autrefois comme antagonistes et donc nécessairement indépendantes les unes des autres — chanson de geste et roman, chanson de geste et histoire, chanson de geste et conte folklorique — ont été examinées de façon plus nuancée ; on comprend mieux, de la sorte, et le propre de chaque genre, et ce qu'il doit aux autres. Au total, c'est l'histoire littéraire médiévale qui se trouve mieux éclairée.

La brève synthèse que permet le présent volume — et l'on se réjouit que la collection « Que sais-je ? » fasse place à l'une des traditions littéraires les plus puissantes de notre littérature — aura d'abord pour objet de dégager une problématique : à quelles conditions peut-on considérer un poème médiéval comme une chanson de geste ? Quel type de communication littéraire se trouve représenté, avec les conséquences que cela implique pour la structure et l'écriture du texte ? Quels sont les différents types de rapport avec l'histoire ?

On présentera ensuite les différents classements possibles, avant de donner la parole à quelques textes : seront retenues des œuvres à la valeur indiscutable, mais aussi des témoins significatifs des pistes diverses suivies par l'épopée médiévale.

Il restera à évoquer un domaine relativement méconnu, celui de la postérité tardive des chansons ou de certaines modifications qu'elles ont subies hors de France : c'est grâce à cette histoire continuée de l'épopée que, jusqu'aux travaux érudits du XIX^e siècle, la « vive braise » de l'enthousiasme épique s'est maintenue en France et en Europe.

Chapitre I

QU'EST-CE QU'UNE CHANSON DE GESTE ?

On désigne ainsi la centaine de poèmes composés entre la fin du XI[e] siècle et le début du XV[e] ; destinés à célébrer la gloire des héros du temps passé — mais fréquemment situés à l'époque carolingienne — ils constituent l'épopée médiévale française.

I. — Chanter de geste

Pour le jongleur qui le présente, le poème épique est un chant.

> Plaist vos oïr canchon de grant barnage ?
> (racontant d'extraordinaires hauts-faits)

demande le récitant de la *Chevalerie Ogier,* et *Aspremont* lui fait écho :

> Plaist vos oïr bone chanson vallant ?
> (de grande valeur),

tandis que Roland, exhortant Olivier à bien combattre, rappelle que la lutte qui s'annonce ne doit pas conduire un jongleur à mépriser dans son chant les exploits passés :

> Male chançun n'en deit estre cantee
> (1466).

Les indications données par les théoriciens médiévaux vont dans le même sens. Au XIII[e] siècle, le traité de musique de Jean de Grouchy, parlant du texte épique, le

désigne par le terme *cantum gestualem,* ce qui renvoie également au contenu du poème.

Gestualem est en effet mis en rapport avec *gesta,* exploits, que le poème a justement pour mission de chanter. Selon Jean de Grouchy, le *cantum gestualem* est une œuvre consacrée aux exploits des héros *(gesta heroum)* et aux merveilles accomplies par nos pères selon la foi *(antiquorum patrum opera),* comme par exemple la vie du bienheureux Etienne, premier martyr, et l'histoire du roi Charlemagne. On voit apparaître ici une étroite relation entre littérature épique et littérature hagiographique, ce que confirme un autre document, le passage consacré par le Pénitentiel de Thomas Cabham (XIII[e] siècle) aux jongleurs qui chantent de geste. Ces personnages, qui célèbrent les exploits des princes *(gesta principum)* et la vie des saints *(vitam sanctorum)* sont exempts du blâme que le clerc jette par ailleurs sur tous les histrions.

Nous trouvons dans les textes eux-mêmes le terme *geste* employé au sens de récit d'exploits ; on notera qu'il s'emploie au singulier, *gesta* ayant sans doute été considéré comme un féminin. Le célèbre vers qui clôt la *Chanson de Roland* :

> Ci falt la *geste* que Turoldus declinet
> (Ici se termine le récit d'exploits que Turold fait connaître)

donne bien à *geste* le sens que Thomas Cabham ou Jean de Grouchy prêtent à *gesta* ; on verra toutefois que le terme français peut également désigner non un récit isolé, mais un ensemble de poèmes épiques présentant entre eux des analogies.

Quant à l'étroite relation soulignée par les théoriciens entre le poème épique et les vies de saints, elle n'est pas immédiatement sensible dans les chansons de geste, qui prennent toutes, ou peu s'en faut, des guerriers pour héros. On constatera cependant que, même dans ces conditions, la perspective épique n'est pas totalement éloignée de la perspective hagiographique : l'idéal de croi-

sade, présent dans de nombreux textes, met les exploits des héros profanes sur le même plan que ceux de Dieu pour qui ils combattent, et plusieurs grandes figures épiques terminent leur vie en odeur de sainteté.

II. — Les formes du poème

D'un bout à l'autre du Moyen Age, une chanson de geste se reconnaît à des critères formels identiques : une succession de strophes de longueur inégale, bâties sur une seule assonance ou une seule rime.

1. **L'assonance.** — Il s'agit du retour, à la fin de chaque vers, de la même voyelle accentuée, sans tenir compte des consonnes subséquentes. Selon que la voyelle tonique est suivie, ou non, d'une voyelle atone, on aura des assonances féminines :

> Li reis Marsilie esteit en Sarraguce.
> Alez en est en un verger suz l'umbre
> (*Roland,* 10-11)

assonance en /u-e/
ou masculines :

> Desuz un pin en est li reis alez,
> Ses baruns mandet pur sun cunseill finer
> (*ibid.,* 165-166)

assonance en /é/.

C'est la formule la plus ancienne utilisée par la chanson de geste. Elle cède du terrain dès la fin du XII^e^ siècle, mais de grandes œuvres du début du XIII^e^ siècle, comme la *Chevalerie Ogier de Danemarche,* ou de la deuxième partie de ce siècle *(Huon de Bordeaux),* y recourent encore. Permettant de placer en fin de vers des termes très divers, l'assonance apporte à la fois le lien solide d'une même voyelle accentuée et la diversité d'un environnement consonantique mobile.

2. **La rime.** — A la fin du XII^e^ siècle, le système de l'assonance fait place progressivement à celui de la rime, qui suppose, non seulement l'homophonie de la dernière

voyelle accentuée, mais aussi celle des consonnes subséquentes. En voici un exemple, tiré d'*Aliscans* :

Li cuens Guillelmes senti fres son cheval,
Droit vers Orenge est guenchi tot un val

(598-599)

avec une rime en -al.

On trouve parfois des exemples d'alternance entre rime et assonance, comme dans *Renaut de Montauban* ; mais l'assonance ne constitue plus qu'un vestige, très proche au demeurant de la rime ; ailleurs, dans la seconde partie de *Raoul de Cambrai,* l'emploi de l'assonance semble participer d'une recherche archaïsante, car la partie en question est à coup sûr la plus récente de l'œuvre.

3. **Le mètre.** — Jusqu'à la fin du XII^e^ siècle, le mètre habituellement utilisé est le décasyllabe : la *Chanson de Roland,* les grands poèmes du cycle des Lorrains comme ceux du cycle de Guillaume recourent à ce type de vers. Au XIII^e^ siècle encore la *Chevalerie Ogier* ou *Huon de Bordeaux* utilisent ce mètre : c'est dire qu'il est le vers épique par excellence. Son ampleur permet l'emploi de propositions complètes :

Blancandrins fu des plus saives (sages) paiens,
De vasselage fut asez chevaler

(*Roland,* 24-25),

mais son découpage rigoureux se prête admirablement à la récitation comme au chant. Séparé en deux parties inégales par une césure habituellement placée à la quatrième syllabe — césure épique lorsque la voyelle est tonique, masculine :

Devant Carl*on* / s'est Richiers arestu (arrêté)

(*Aspremont,* 1791)

ou féminine :

Bials sire *Nam* les, / cho dist li rois Carlon

(*ibid.,* 1802)

— césure lyrique lorsque la voyelle est atone :

Encor ai *ge* / soissante de voz pers

(*Charroi de Nîmes,* 280).

La coupe 6 + 4 est plus rare : on la trouve, à la fin du XII^e^ siècle, dans la première partie d'*Aiol* (la seconde est en alexandrins) :

Des or s'en va Ai*ols,* l'enfés gentis

(587).

De toute façon, le décasyllabe épique, pourvu de quatre accents au moins, est vigoureusement scandé :

Réis Dera*méd* il est issú de Córdres,
En hálte *mér* en ad míse la flóte

(*Chanson de Guillaume,* 12-13).

Au cours du XIII^e^ siècle, l'alexandrin, qu'on ne rencontrait jusque-là que de façon exceptionnelle (*Le Voyage de Charlemagne à Jérusalem,* fin XII^e^) se généralise ; coupé par la césure en deux hémistiches égaux, il offre au discours un espace plus vaste et par conséquent moins vigoureusement scandé :

Lors levérent entre *éls* / Richárt lor conpai*gnón.*
Aalárt le por*tóit,* / qui navréz estoit *mólt*

(*Renaut de Montauban,* 7321-7322).

Enfin, avec le fragment de *Gormont et Isembart* (1^re^ moitié du XII^e^ siècle), on rencontre un exemple unique de recours à l'octosyllabe, coupé 4 + 4 :

Díst Huë*líns* : / Ne púet pas *és*tre !
Prús fut mes *pé*re / e mes anc*és*tre

(217-218).

Ce vers, que l'on trouve également dans le plus ancien fragment conservé du *Roman d'Alexandre* (vers 1120) — œuvre charnière entre l'écriture épique et l'écriture romanesque — devient, au cours du XII^e^ siècle, le mètre-roi de la littérature romanesque.

4. **La strophe épique ou laisse.** — Définie par une assonance ou une rime identiques, la strophe épique se distingue de la strophe lyrique par le caractère irrégulier de ses dimensions. D'où le terme *laisse* (lien souple rassemblant une séquence versifiée) utilisé pour désigner la strophe épique.

Même dans des chansons où la longueur moyenne des laisses est peu importante, les écarts peuvent être considérables. Ainsi, dans le *Roland,* où le nombre moyen de vers par laisse est de 14, l'écart est de 25 entre les laisses 51 et 60 (5 vers) et les laisses 185 et 267 (30 vers) ; il est de 110 dans le *Charroi de Nîmes* (4 vers à la laisse 19, 114 à la laisse 26), de 184 dans le *Moniage Guillaume* (2e rédaction : 7 vers à la laisse 11, 191 à la laisse 96). A mesure que l'on avance dans l'histoire de la chanson de geste, on peut donc constater des variations de plus en plus importantes, le prix revenant sans doute à *Huon de Bordeaux* avec un écart de plus de mille vers entre les laisses 48 et 49 (3 vers) et la laisse 74 (1 140 vers). Pourtant, à partir du XIVe siècle, on revient à une relative régularité, comme si, après avoir exploré toutes les virtualités que leur offrent les dimensions variables de la laisse, les poètes s'étaient attachés à des formules moyennes (entre 30 et 50 vers).

Brève ou développée, la laisse inscrit dans le texte des marques qui traduisent sa *dimension lyrique.* Bien que nous n'ayons que peu d'indications sur l'exécution musicale de la chanson de geste — la notation musicale, dans la pastourelle *Robin et Marion,* d'Adam de la Halle, d'un vers d'*Audigier,* chanson de geste parodique, quelques formules de Jean de Grouchy et certaines indications relatives à l'exécution des parties versifiées et chantées d'*Aucassin et Nicolette* — nous pouvons distinguer trois timbres différents : un *timbre d'intonation,* qui correspond au début de la laisse, un *timbre de développement,* suivi dans le corps de la laisse, enfin un *timbre de conclusion,* lié à la clôture de la strophe.

En ce qui concerne le timbre de développement, la for-

mule employée par J. de Grouchy est relativement nette : le même chant *(idem cantus)* doit être repris dans tous les vers de la strophe *(debet in omnibus versibus reiterari)*. La présence de timbres propres au début et à la fin de la laisse est confirmée par la présence dans le texte de formules nettement marquées pour l'attaque ou la clôture de la strophe. Ainsi, pour l'attaque, on trouvera une proposition complète à contenu narratif :

Dunc s'asemblerent les homes de lur terre
(laisse 9 de la *Chanson de Guillaume*),

une formule d'adresse :

Seignurs, frans homes, merci (pitié), pur amur Dé !
(*ibid.*, laisse 10)

ou une formule présentative introduisant un discours :

Ço dist Vivien, le chevalier oneste
(*ibid.*, laisse 11).

Des procédés comparables sont utilisés pour la clôture de la laisse. Le premier type est fréquent :

Aspremont voient et la fiere montaigne
(*Aspremont*, fin laisse 96)

François se taisent ne n'ont soig (désir) de vanter
(*ibid.*, fin laisse 99) ;

dans les dialogues, il coïncide avec la fin d'une réplique :

Torné m'estra sempres a retraçon
(cela me sera toujours reproché)
(*ibid.*, fin laisse 106).

D'autres formules sont utilisées, en liaison avec la dimension lyrique de la laisse, pour détacher du corps de la strophe le dernier vers. A une date relativement récente (XIII[e] siècle), on rencontre à la fin de la laisse un vers de mesure différente (hexasyllabe), avec une assonance ou une rime féminine, dans certaines rédactions des poèmes

du Cycle de Guillaume, comme la 2e rédaction, assonancée, du *Moniage Guillaume* :

Le timonier Landri l'apeloit on,
Ce nos conte l'estoire

(3265-3266) ;

on rencontre également ce procédé dans des poèmes très divers, comme la chanson d'*Ami et Amile*. On peut reconnaître ici un procédé concerté pour doter d'une véritable clausule la fin de la laisse.

Mais la chanson de geste, à date ancienne, a certainement connu des formes de refrain, dont il ne subsiste que quelques vestiges : à côté de l'énigmatique sigle AOI, qui figure en marge du manuscrit du *Roland* d'Oxford à la fin de certaines laisses, deux exemples peuvent être cités. La *Chanson de Guillaume* présente 41 occurrences d'un refrain qui scande le texte selon trois types d'indications chronologiques : *lunsdi al vespre* (31 occurrences), *joesdi al vespre* (7 occurrences), *lores fu mecresdi* (3 occurrences). Le plus souvent, le refrain se trouve en fin de laisse, suivi d'un vers assonant, comme lui, en -è.e :

Paene gent les mistrent en grant errur,
Lunsdi al vespre,
Dolent est le champ senz le cunte Willame

(470-472) ;

dans cette position, il a une fonction de point d'orgue et souligne, par exemple, le pathétique d'une situation. Mais le refrain peut également figurer en début de laisse (18 occurrences) et jouer le rôle de timbre d'intonation ; dans ce cas, il a même assonance que le reste de la laisse :

Lunsdi al vespre.
Morz sunt Françeis e pris a males pertes

(début laisse 134).

De son côté, le fragment conservé de *Gormont et Isembart* présente, à la fin de six laisses consacrées à des combats singuliers, un quatrain presque identique :

Quant il ot mort le bon vassal,
ariere enchalce (chasse) le cheval ;
puis mist avant sun estandart :
l'en (on) la li baille un tuënart (bouclier)
(134-137).

On peut se demander toutefois si ce passage, destiné à souligner la suprématie du païen Gormont, qui triomphe de la même façon de ses adversaires successifs, a bien une fonction lyrique, ou s'il ne s'apparente pas plutôt aux divers procédés de reprises textuelles dont il sera question au chapitre suivant.

III. — Les textes conservés

Destinés à être chantés, les poèmes épiques ne sont connus de nous que pour autant qu'ils ont été confiés à l'écrit : ces messages essentiellement oraux en leur début n'ont parfois été sauvegardés que par un témoin unique, et des œuvres ont été perdues. Le texte transcrit par le copiste peut être nettement antérieur à l'exécution de la transcription, et la lecture des différents manuscrits fait apparaître un constant travail de remaniement.

1. **La tradition manuscrite.** — On désigne ainsi l'ensemble des manuscrits qui nous transmettent une œuvre. Parfois, et pour les textes les plus importants, nous ne disposons que d'un témoin : ainsi la plus ancienne version de la *Chanson de Roland* est conservée dans un seul manuscrit, le n° 23 du Fonds Digby de la Bibliothèque bodléienne d'Oxford, qui a été copié aux environs de 1150. De même, la *Chanson de Guillaume,* qui nous donne la plus ancienne version de la bataille de Larchamp, est transmise par un seul manuscrit, conservé au British Museum de Londres et copié dans la première moitié du XIII^e^ siècle.

Certaines œuvres ne sont parvenues que par fragments, dont la découverte est le fruit du hasard : ainsi des 661 vers

de *Gormont et Isembart,* conservés dans un plat de reliure et mis au jour en 1837. Cette fragilité du texte épique n'est du reste pas le fait du haut Moyen Age. Le poème de *Lohier et Malart,* du milieu du XIV^e^ siècle, ne nous est parvenu que dans un fragment de 160 vers qui a, lui aussi, servi de reliure et n'a été identifié qu'en 1985 ; or nous savons qu'une demi-douzaine de copies au moins ont existé : jusqu'en 1985 pourtant, on ne connaissait le texte français que par la traduction allemande réalisée en 1437 et plusieurs fois imprimée au XVI^e^ siècle. Quant à la chanson du XIV^e^ siècle d'après laquelle a été translatée la prose de *Valentin et Orson,* nous ne pouvons la supposer que d'après une adaptation allemande de la première moitié du XV^e^ siècle, *Valentin und Namelos* (V. et Sans-Nom).

Bien des textes épiques, par conséquent, se sont sans doute perdus, ce qui rend si délicate la question de la recherche des origines de la chanson de geste. La plupart du temps, toutefois, une œuvre est transmise par plusieurs manuscrits, qui constituent la *tradition manuscrite.*

Ces manuscrits n'ont pas tous été copiés à la même époque, ni dans la même région. Ainsi, pour la *Chevalerie Ogier,* on recense 5 manuscrits dont la date varie de la fin du XIII^e^ siècle au XV^e^ siècle. Trois d'entre eux, dont le plus ancien, présentent des traits du dialecte picard, un autre a été exécuté en Italie d'après un modèle plus ancien. Des différences, tantôt limitées, tantôt importantes, distinguent les versions du texte livrées par ces manuscrits : à côté de *variantes* de toutes sortes, dues à la diversité des modèles suivis, à la liberté ou à l'inattention des copistes, ce sont parfois des versions nouvelles qui apparaissent, comme dans le manuscrit 1583 de la Bibliothèque nationale de Paris (XV^e^ siècle), qui fait suivre le texte de la *Chevalerie Ogier* d'une continuation de près de 17 000 vers. La tradition manuscrite de *Renaut de Montauban,* qui est l'une des plus fournies (10 manuscrits), est également très diversifiée ; les manuscrits ont été copiés depuis le milieu du XIII^e^ siècle jusqu'au début du XV^e^ ; parmi ceux dont on peut identifier la provenance, l'un est parisien, l'autre

mantouan ; quant au texte, il n'a cessé de se modifier et surtout de s'amplifier, passant de 14 000 vers à plus de 18 000.

2. **Le manuscrit et le texte épique.** — L'éditeur de chanson de geste doit donc retrouver, en classant les manuscrits, celui qui peut lui fournir un texte satisfaisant, c'est-à-dire à la fois compréhensible (non défiguré, par exemple, par des lacunes trop nombreuses) et aussi ancien que possible. Or, sauf exception, il existe toujours un décalage temporel d'amplitude variable entre la date du manuscrit conservé et celle de la rédaction du texte. Non seulement, comme on l'a vu par les exemples précédents, des manuscrits du XV^e^ peuvent transmettre le même poème que des manuscrits du XIII^e^ siècle, mais les manuscrits les plus anciens accusent eux-mêmes un décalage avec le texte transcrit.

La date de ce dernier est calculée d'après des critères internes (faits de langue, d'écriture ou d'esthétique littéraire) ou externes (allusions repérables à des éléments dont la datation est possible) : c'est ainsi que le *Roland* du manuscrit d'Oxford est communément daté de la fin du XI^e^ siècle, entre 1060 et 1100, soit cinquante ans au moins avant l'exécution du manuscrit qui nous a transmis le texte, et que la rédaction de la *Chanson de Guillaume* remonte à 1150, soit plus d'un demi-siècle avant la réalisation de la copie de Londres.

3. **Le remaniement.** — Dans sa quête du meilleur texte possible, l'éditeur ne peut se flatter de jamais saisir l'original. Il se trouve toujours, en dernière analyse, devant une copie dont l'analyse textuelle révèle le caractère composite. Ceci est vrai des œuvres les plus anciennes, celles qui sont au point de départ de toute une tradition — le *Roland* d'Oxford, par exemple —, comme de textes plus tardifs, pour lesquels nous pouvons aligner des rédactions d'âge différent. Cette impossibilité de remonter à l'archétype s'explique par divers facteurs : la part essentielle et

durable de l'oralité dans l'élaboration et la diffusion du poème épique joue un rôle majeur. Par le contact sollicité avec le public, la chanson de geste appartient à la communauté, ou plutôt à tous les poètes qui, en elle, viendront se manifester. Elle peut donc, indéfiniment, être transformée, afin de parfaire, entre le texte et son public, la relation vivante que le temps, ou la médiocrité d'un jongleur, aurait obscurcie. Il faut aussi songer aux réécritures que pouvaient susciter le désir de mettre une œuvre en relation avec d'autres poèmes, de l'adapter au goût résultant de l'influence de nouvelles sensibilités ou de nouvelles formes littéraires, comme le roman.

4. **Une production sur la longue durée.** — La longévité littéraire de la chanson de geste est étonnante ; apparue dans le courant du XI^e^ siècle, elle subsiste encore dans la première moitié du XV^e^ siècle. Si l'on met de côté le cas du *Roland* d'Oxford et de *Gormont et Isembart,* le poème épique se développe dans la seconde moitié du XII^e^ siècle, est vigoureux pendant toute la durée du XIII^e^ siècle, donne encore près d'une vingtaine de textes au XIV^e^ et s'exténue au XV^e^ (une demi-douzaine de chansons). Immédiatement postérieur aux premiers textes hagiographiques — auxquels le comparent, on l'a vu, les théoriciens du XIII^e^ siècle — il se développe au moment où le roman prend lui-même son essor. Il est en pleine floraison lorsque sont écrites, au XIII^e^ siècle, les chroniques en langue française de Robert de Clari et de Villehardouin. Il est donc nécessaire de supposer, entre ces différentes formes, un jeu d'influences à double sens, dans lequel la chanson de geste, tout en gardant son autonomie, a su donner et recevoir.

Chapitre II

L'ART ÉPIQUE : ÉLABORATION ET ASPECTS CARACTÉRISTIQUES

Chantée par un jongleur qui s'accompagne avec un instrument de musique, la chanson de geste, en ses débuts, est un message essentiellement oral. Les caractéristiques du style épique sont liées à ce phénomène, mais aussi aux objectifs de la chanson de geste : célébrer plutôt que dire, en inscrivant l'excès comme figure première.

I. — L'oralité de la chanson de geste

Le texte épique porte des marques significatives de sa fonction première, qui est d'entretenir une communication constante avec un public d'écoutants.

1. **Le dialogue avec le public.** — Le souci d'établir un contact direct avec des auditeurs est mis en place dès le début, où le récitant s'adresse à son public pour lui vanter la qualité de l'histoire qu'il leur propose :

> Plaist vus oïr de granz batailles et de forz esturs,
> De Deramed, uns reis sarazinurs,
> Cun il prist guere vers Lowis, nostre empereür ?
>
> *(Chanson de Guillaume)*

(Voulez-vous entendre le récit de batailles puissantes et de dures mêlées, l'histoire de Deramé, un roi sarrasin, et celle de la guerre qu'il commença contre Louis, notre empereur ?)

Il peut également, au début de sa récitation, réclamer le silence :

Laissiés le noise ester, si vos traiés vers mi !
(Aiol)

(Cessez de faire du bruit, et rapprochez-vous de moi)

ou résumer, soit au début, soit à différents moments de son texte, la matière qu'il a déjà chantée et celle qu'il veut encore proposer.

Ainsi, le poète de la *Chevalerie Ogier,* avant d'aborder le récit de la guerre entre le héros et Charlemagne, résume les premiers exploits du personnage, qui est devenu le plus ferme soutien de l'empereur :

En ses batailles le fist gonfanonier ;
Pus (puis) li aida maint chastel a brisier.

Vient ensuite, sur plusieurs dizaines de vers, le résumé des événements à venir : meurtre du fils d'Ogier, Baudoin, par Charlot, le fils de l'empereur ; guerre inexpiable entre seigneur et vassal :

Ainc (jamais) puis n'ot pais entre lui et Ogier ;

capture du héros par Turpin, enfin aide apportée par Ogier à Charlemagne :

Se Dex (Dieu) ne fust et li Danois Ogier
Et la vertux au glorïous du ciel,
Kallon perdist de France la moitié
E Normendie dusqu'au mont Saint Michel.

Sous la forme d'une fiche développée, le récitant propose donc un *rappel* du contenu du début de la chanson, et une *annonce* de ce que le public va entendre.

Ces interventions du poète dans son texte sont fréquentes, même si elles sont généralement plus courtes que dans l'exemple précédent ; soulignant les étapes successives de la narration, elles montrent le souci d'une communication continuée entre le chanteur et son public.

Dans *Renaut de Montauban,* l'importance de l'épisode

de Vaucouleurs — un des moments les plus pathétiques du poème — est soulignée par un appel à l'attention :

> Seignors, or faites pais, por Deu et por sun non,
> Si porez ja oïr gloriose chançon
>
> (6792-6793),

et l'on retrouve cette formule en un moment tragique du combat, celui où l'on croit Richard mort (8072-8073). Le jongleur invite son public à imaginer la violence d'un affrontement :

> Seingnors, se la fussez (si vous aviez été là)
> desoz le Pin roont,
> Ou Gascons assenblerent a Rollant le baron !

ou reprend de façon synthétique les éléments essentiels d'une partie du récit :

> Seingnors, grant fu l'assaut, mult en i out d'ocis
> De la gent Karllemaigne li rois de Saint Denis.

Par ses commentaires épisodiques, le poète montre que le poème est constamment placé sous le contrôle d'un locuteur qui s'entretient avec son public. De telles interventions ont un but pédagogique : ranimer l'attention des auditeurs, maintenir présents à leur esprit des événements précédents ou annoncer de prochaines péripéties, de sorte que leur écoute des données immédiates du récit les situe par rapport au passé et à l'avenir. Ces interventions suggèrent donc aussi, et parfois de manière explicite, une interprétation de l'événement. Lorsque Ganelon entre en scène et se trouve nommé parmi les conseillers de l'empereur qui devront formuler une réponse aux propositions de Marsile, le récitant annonce un avenir qui porte les couleurs de la trahison :

> Guenes i vint, ki la traïsun fist
>
> (*Chanson de Roland,* 178).

Certains propos peuvent nous renseigner sur la structure de la chanson ou sur les conditions de son exécution devant le public. Dans l'exemple de la *Chevalerie Ogier*

cité précédemment, le poète articule nettement ce qu'il considère comme deux parties distinctes de son œuvre, les « enfances » du héros (1-3100) et la révolte du vassal, victime de l'injustice (le meurtre de son fils), contre son seigneur (3101 sq.).

La chanson de *Huon de Bordeaux* permet d'imaginer des « tranches de récitation » correspondant à un découpage du poème. Au début de la laisse 43, soit après 4 975 vers, le récitant déclare que le soir est proche et qu'il est fatigué ; il invite tout le monde à revenir le lendemain après le repas :

> Pres est de vespre, et je sui moult lassé.
> Or vous proi tous, si cier com vous m'avés
> Ni Auberon ne Huon le membré
> (Je vous prie tous, autant que vous m'aimez et que vous aimez Auberon et Huon le mémorable)
>
> Vous revenés demain aprés disner ;
> Et s'alons boire, car je l'ai desiré
> (4977-4980).

Mais il convient aussi que chacun, le lendemain, apporte un sou noué au pan de sa chemise, afin de payer le chanteur :

> Et si vous proi cascuns (chacun) m'ait aporté
> U pan de sa chemise une maille noué
> (4987-4988) ;

et la laisse suivante commence par une formule d'introduction qui permet de supposer effective l'interruption suggérée par le poète :

> Or vous redoi de Huelin parler
> (4992).

On trouve une intervention analogue six cents vers plus loin. Le récitant se plaint qu'on ne lui ait pas apporté beaucoup d'argent (5514) et lance un nouvel appel à la générosité du public :

> Tous chiaus escumenie de par m'atorité
> (Seront excommuniés, de par mon autorité propre,)

Du pooir d'Auberon et de sa disnité,
Qui n'iront a lour bourses pour ma feme doner
(5517-5519).

Ce nouvel appel ne délimite pas nécessairement une troisième tranche de récitation, qui serait très inégale par rapport à la première : on peut songer plutôt à une relance adressée à des auditeurs peu généreux. Mais, en tout état de cause, de telles indications revêtent une portée générale : même si elles ne correspondaient pas, pour le texte de *Huon de Bordeaux,* à un découpage précis de la récitation, elles montreraient du moins comment, vers 1260, on se représente la récitation des poèmes épiques et les relations que le chanteur entretient avec son public.

2. **Le jongleur.** — Quel est ce chanteur-récitant qui présente les textes épiques à un public qu'il a précédemment mis en haleine ?

C'est d'abord un exécutant aux talents variés, capable de chanter, de jouer de la vielle et de présenter divers tours, ces pantomimes qui, on l'a vu, peuvent attirer sur lui les foudres de la censure ecclésiastique. Le jongleur rencontré par Huon insiste sur ses compétences d'instrumentiste mais aussi de danseur :

Ves ci (voici) me harpe, dont je sai bien harper,
Et ma vïele, dont je sai vïeler,
Et si sai bien et timbrer et baler (jouer du tambour et danser)
(*Huon de Bordeaux,* 7258-7260).

Maugalie, dans *Floovant,* revendique des talents d'illusionniste :

Tant sai d'enchantements n'en ai soz ciel mon maître :
Je feroie bien ci sordre une fontenale (fontaine)
Et de grifons volanz plus de mil a un terme (d'un seul coup).

Enfin, outre les chansons de geste, le jongleur sait interpréter des poèmes lyriques, qui sont eux aussi chantés, des contes de toute sorte et notamment des récits pour rire (les *fabliaux*).

C'est, au début du moins, un errant, qui se déplace en fonction du besoin qu'on a de ses services. Il peut, dans ce but, s'agréger à d'autres, et ce sont parfois des troupes nombreuses de jongleurs qui interviennent lors des mariages, comme celui d'Aye et de Ganor dans *Aye d'Avignon* :

> Qui veïst jouglaors du païs assembler !
> Tantost qu'il ont oÿ de ces noces parler,
> Tant en i est venus que nus nes puet esmer
>
> (4103-4105).

Il peut aussi être à demeure au service d'un seigneur, et devenir un *ménestrel,* comme ce Jouglet dont nous parle le *Roman de Guillaume de Dole,* de Jean Renart, et qui joue un rôle si important auprès de son maître, l'empereur d'Allemagne. Dans la réalité, du reste, certains ménestrels pouvaient devenir propriétaires terriens et prétendre, une fois la terre acquise, à un titre de noblesse. Il existait aussi, dans certaines villes, comme Arras au XIII^e^ siècle ou Paris au XIV^e^, des confréries de jongleurs qui procuraient à leurs membres un statut plus assuré que celui des artistes isolés, dépendant entièrement du bon vouloir des employeurs.

Jongleurs et ménestrels étaient-ils seulement des exécutants ? Il semble que, dans bien des cas, ils puissent être considérés comme l'auteur — le *trouveur* — du poème. Fréquents sont en effet les exordes de chansons de geste où le jongleur oppose sa version du poème à celle de ses confrères, qualifiés de novices :

> Chantet vous ont cil autre jogleor
> Chançon novelle, mais il laissent la flor
>
> *(Raoul de Cambrai).*

Cil nouvel jogleor qui en suelent chanter
(qui chantent habituellement l'histoire de la croisade)
Le vrai commencement en ont laisié ester
(Chanson d'Antioche).

Le jongleur s'exprime ici comme un auteur, et le poète de la *Mort Aymeri,* pour mettre son texte en valeur, emploie le terme de *troveor* (auteur) pour désigner les jongleurs qui, contrairement à lui, ne se sont pas intéressés à la vieillesse des familles de héros : il veut chanter :

Coment les gestes vindrent a decliner,
Cil trouveor les ont lessiez ester.

La chanson du *Moniage Rainouart* établit de son côté une équivalence entre auteur et jongleur, puisqu'elle attribue la composition d'une version correcte du poème à un certain Guillaume,

Cil de Batpaumes, qui tant est bien usez (habile)
De chançons fere et de vers acesmez (élégants)
Por quoi l'ont pris mains jogleors en hez (haine),

et le manuscrit 1583 de la Bibliothèque nationale de Paris attribue la qualité de jongleur à l'auteur de la *Chevalerie Ogier* :

Raymbert la fist a l'aduré couraige
(au cœur constant)
Cil de Paris, qui les autres em passe
(est supérieur aux autres)
Jonglierres fu, si vesqui son eage
(c'est ainsi qu'il passa sa vie)

Nous savons aussi qu'Adenet le Roi (2e moitié du XIIIe siècle)), ménestrel au service du duc de Brabant puis du comte de Flandre, a composé plusieurs remaniements de chansons de geste. La distinction entre jongleur et auteur, entre exécutant et poète n'est donc pas systématique.

3. **Le public.** — Il semble peu fondé, contrairement à ce que suggèrent les théoriciens médiévaux, de ne retenir

pour les jongleurs et pour les œuvres qu'ils interprètent, parmi lesquelles la chanson de geste, qu'un public populaire. Certes, les jongleurs se produisent au cours des foires, devant des auditeurs qui ne sont ni des lettrés ni des nobles, mais de petites gens ; les fêtes religieuses rassemblent également un public au statut peu relevé, dans lequel on peut reconnaître ces travailleurs, ces vieillards, toutes gens de condition modeste dont parle Jean de Grouchy.

Mais il n'en va pas de même lorsqu'un jongleur se présente à la cour d'un seigneur et se met à exercer son art, car il le fait devant l'ensemble de la *mesnie* (la famille, les hôtes et les serviteurs du seigneur), c'est-à-dire devant un public parmi lequel se trouvent des nobles. C'est ainsi que le *Roman de la Violette* nous montre Gérard, un chevalier déguisé en jongleur, interprétant au château de Nevers une laisse de *Guillaume au Court Nez,* ou, dans *Guillaume de Dole,* un jongleur très habile chantant de *Gerbert de Metz* devant l'empereur d'Allemagne. La conclusion est d'importance : une distinction des genres — notamment entre le roman et la chanson de geste — ne peut se fonder d'abord sur une différence entre les publics destinataires de l'art du jongleur, qui s'adresse à un auditoire très diversifié.

4. **La part de l'écrit.** — Si l'oralité joue un rôle essentiel dans la diffusion, mais aussi, comme on le verra plus loin, dans l'élaboration du texte épique, il serait excessif d'imaginer une rupture totale entre la chanson de geste et l'écriture.

On notera d'abord que la culture médiévale est fondée sur un rapport entre des textes fondateurs — l'Ecriture, les œuvres des Pères — et une parole, celle des pasteurs et des prédicateurs, qui la font connaître au plus grand nombre. L'existence de recueils de sermons, dans lesquels foisonnent les anecdotes exemplaires (les *exempla,* que les jongleurs peuvent à l'occasion amplifier), manifeste une symbiose entre l'attention portée au texte écrit et la nécessité d'une communication orale pour les *illiterati,* ceux

qui ne savent pas lire, et surtout le latin. L'indulgence manifestée par Thomas Cabham à l'égard des jongleurs qui chantent les exploits des princes et la vie des saints (écrite par des clercs) établit un lien indirect entre le chanteur et le scripteur. Nous savons du reste que des genres beaucoup plus liés à l'écrit que la chanson de geste recourent partiellement, pour leur diffusion, à l'oral : c'est le cas du roman, dont le texte est lu en public, et même, parfois, des œuvres savantes, comme la *Topographia Hibernica* de Giraud de Cambrie que son auteur, afin d'en assurer le succès, présenta à Oxford en 1189 à des publics variés, au cours d'une lecture de trois jours.

Les allusions à une source écrite ne sont pas rares dans les textes épiques. L'auteur du *Roland* d'Oxford mentionne la *chartre el muster de Loüm* (la charte du monastère de Laon), œuvre attribuée au valeureux saint Gilles. Les *Enfances Guillaume* se présentent comme l'œuvre d'

> Uns gentis moines, ki a Saint Denise iert (était) ;

d'autres chansons de geste invoquent une source écrite conservée à l'abbaye de Saint-Denis, comme la *Destruction de Rome* ou le *Moniage Guillaume* II :

> L'estoire en est el role a Saint Denis
> (L'histoire figure dans les écrits conservés à Saint-Denis).

Rien ne nous garantit, bien sûr, qu'il en soit réellement ainsi ; mais ce qui importe, c'est que le poète épique revendique pour son œuvre le sérieux et la véracité attribués aux textes savants conservés dans les monastères, et tout particulièrement aux chroniques dont elles sont le berceau : qu'on songe, par exemple, aux *Grandes Chroniques de France,* élaborées à Saint-Denis.

Autre indice, qui va dans le même sens : l'auteur d'une chanson de geste peut être qualifié de *clerc,* comme Bertrand de Bar-sur-Aube, présenté au début de Girart de Vienne comme

> Uns gentis clers qui ceste chançon fist.

Reste enfin ce fait décisif : les chansons de geste ont été confiées à l'écrit dès le XII^e siècle. Certains des manuscrits conservés, de format modeste et d'exécution sommaire, auraient pu être, comme on l'a pensé parfois, l'aide-mémoire du jongleur qu'il emporte avec lui dans ses déplacements. Mais les manuscrits aisément maniables et ne comportant qu'une seule œuvre sont rares. Le manuscrit 25516 de la Bibliothèque nationale présente deux chansons de geste *(Elie de Saint Gilles* et *Aiol),* qu'il fait suivre d'un roman d'aventures, *Robert le Diable* ; il s'agit déjà d'une petite collection, que la présence d'un roman ôte à la compétence du jongleur. Cela est plus vrai encore pour le manuscrit 860 de la même bibliothèque, qui regroupe un important ensemble de chansons de geste, dont certaines sont liées thématiquement, comme une version rimée de *Roland* et *Gaydon, Ami et Amile* et *Jourdain de Blaye,* tandis que le dernier poème, très ample (*Auberi le Bourguignon,* 140 ff^os), est sans rapport avec les autres. La qualité du manuscrit et ses dimensions excluent une autre destination que celle d'une bibliothèque.

Enfin certains manuscrits, que nous appelons *cycliques,* proposent un ensemble de poèmes apparentés par leur contenu et manifestent, dans les procédés utilisés pour rendre cohérents les textes réunis (raccords, suppressions), un travail de composition bien éloigné de toute improvisation. Ainsi, pour la très ample collection que constitue, avec ses chansons, le Grand Cycle de *Guillaume d'Orange,* l'étude des manuscrits menée par Mlle Tyssens montre l'extension progressive du cycle grâce à des « rassembleurs » qui travaillent à partir de plusieurs collections primitives, que des compilateurs plus anciens avaient déjà constituées. Les différentes familles dans lesquelles se groupent les manuscrits organisent elles-mêmes, de façon autonome, les transitions : un tel travail est caractéristique de l'écrit et suppose un travail collectif, d'où l'hypothèse, formulée par M. Delbouille, de l'existence d'ateliers de copistes.

Oralité et écriture ne s'opposent donc pas dans la chanson de geste. Au début, la performance est orale, et le poème est chanté en entier, par tranches successives, ou sous forme d'extraits. Mais lorsque nous nous trouvons, au XIV^e siècle, devant plusieurs dizaines de milliers de vers, nous pouvons penser que le texte, après avoir été composé par un lettré lui-même au fait de la littérature épique antérieure, n'est plus destiné à la récitation publique. Ceci n'empêche nullement de recourir aux marques traditionnelles de l'oralité, comme l'annonce d'un poème de grande valeur :

> Signour, or faite paix, chevaillier et baron,
> Bourgois et clerc et prestre, gens de religion,
> Et je vous chanterai une bonne chanson
>
> (*Lion de Bourges,* 1-3),

mais il ne s'agit plus, semble-t-il, que de marques d'authentification du caractère épique.

II. — Le style épique

Les objectifs de la chanson de geste — célébrer les exploits des héros d'autrefois — et les circonstances de sa diffusion — le chant exécuté en public — façonnent un style caractéristique, qui doit conjuguer célébration et récit, souci du dire vrai et stylisation tournée vers l'hyperbole.

1. **Laisse et récit.** — La laisse, unité de type lyrique, est un obstacle à la progression du récit, en même temps que l'instrument efficace de la célébration. Des stratégies diverses sont mises en œuvre, soit pour favoriser la diégèse, soit pour tirer parti des virtualités du chant.

A) *Enchaîner.* — La démarche habituelle, étudiée par J. Rychner, consiste à reprendre, au début ou dans le cours de la laisse suivante, des éléments qui figurent

dans la laisse précédente. Ainsi, dans la *Chanson de Guillaume,* la laisse 31 se termine par le vers suivant :

En sun estriu se fert un motun gris

qui est repris au début de la laisse 32 :

En sun estriu se fiert un gris motun.

A côté de cette formule simple, dans laquelle les reprises textuelles peuvent subir certaines modifications, on trouve des formules plus complexes, dans lesquelles un élément de jonction relie, sous forme d'écho, n'importe quelle partie de deux laisses successives. Dans le *Guillaume,* le premier vers de la laisse 59 :

Del dolent champ quant Girard fu turné

n'est pas seulement la reprise des deux vers qui terminent la laisse précédente

E quant il issi (sorti) de la dolente presse,
Sun bon cheval li creve suz la sele ;

il est également l'écho du premier vers de cette laisse :

Girard s'en turne par mi le coin d'un tertre.

B) *Stratégies narratives.* — Le poète peut souhaiter accélérer la progression du récit : il limitera alors les procédés de reprise, privilégiant la succession linéaire des événements ; il peut au contraire multiplier les effets de reprise, au point d'immobiliser le récit. Dans le premier cas, la dimension narrative est privilégiée, dans le second, un élément particulier est détaché, qui peut être exploité de façon lyrique.

Les laisses 57-59 du *Couronnement de Louis* participent du premier type. A la fin de la laisse 57, Gui l'Allemand déclare à ses hommes qu'un combat singulier doit mettre fin à la guerre contre les chrétiens. Dans la laisse 58, un messager est envoyé par Gui au roi Louis ; Guillaume

arrive sur ces entrefaites, et la laisse se termine par l'annonce de sa réponse au messager :

> Ou veit le mes (messager) fierement l'en araisne (lui parle)

La laisse 59 commence donc tout naturellement par l'adresse au messager :

> « Amis, bels frere », dist Guillelmes li frans.

La succession des trois laisses est parfaitement fluide et privilégie le déroulement rapide des faits ; on peut utiliser pour ce type de démarche, comme l'a fait Rychner, le terme d'*horizontale narrative.*

A l'opposé se trouvent des passages où la recherche de similarité est telle que l'action paraît immobile. Dans les laisses 171-173 du *Roland,* le héros tente de briser son épée, afin qu'elle ne tombe pas aux mains des païens. Trois motifs sont à chaque fois repris : l'impossibilité de briser l'épée

> Cruist li acers, ne freint ne ne s'esgruignet
> (l'acier grince, il ne se brise ni ne s'ébrèche).
>
> (2302),

une méditation sur la noblesse de l'arme, par laquelle Roland a gagné, pour Charlemagne, de nombreuses batailles, enfin la volonté de soustraire l'arme aux païens :

> Ne vos ait hume ki pur altre fuiet !
>
> (2309).

Rychner a donné à ces laisses parallèles, où se déploie le système d'échos propre au chant, le nom d'*horizontale lyrique.* Il faut noter que la tonalité lyrique n'y est pourtant pas systématiquement associée : un passage descriptif, éventuellement plaisant, peut recourir à ce procédé. Dans *Huon de Bordeaux,* trois laisses parallèles évoquent la foule qui circule dans Babylone, regardant le héros avec surprise :

Laisse 47

Mil en trova qui ferent les cevaus
Et autres mil qui traient es travaus
(et mille autres qui les tirent vers les travails)
Mil en trova qui juent as escas (échecs)
Et autres mil qui del ju (jeu) furent mas.

Laisse 48

Mil en trova, saciés a ensiant (sachez-le bien)
Qui as puceles juent a lor talant (à leur gré)
Et autres mil qui del vin sont bevant.

Laisse 49

Mil en trova qui el palais s'en vont
Et autres mil qui repairié en sont (en sont revenus)
Tout chil millier esgarderent Huon.

On peut trouver une énumération comparable, amusante elle aussi, dans les laisses 26-28 du *Charroi de Nîmes.* Mais la récurrence des sonorités et des images favorise la tonalité lyrique, et l'on ne s'étonnera pas de trouver ces laisses parallèles employées dans des passages pathétiques, et notamment dans les scènes de *lamentation* : tel est, dans le *Roland,* le passage des laisses 206-210 où Charlemagne pleure la mort de son neveu. Un passage plus bref de la *Chanson de Guillaume* offre un exemple analogue ; il montre Girard, envoyé par Vivien auprès de Guillaume, qui se dépouille en chemin de son équipement devenu inutile puisqu'il ne peut plus combattre aux côtés de son ami :

Laisse 60

« Ohi, grosse hanste (lance), cume peises al braz !
N'en aidera Vivien en Larchamp,
Qui se combat a dolerus ahan. »
Dunc la lance Girard en mi le champ.

Laisse 61

« Ohi, grant targe (bouclier), cume peises al col !
N'en aidera a Vivien a la mort. »
El champ la getad, si la tolid (l'enleva) de sun dos.

Le texte est ici lyrique à un double titre, par les plaintes de Girard, mais aussi par la renonciation à porter les armes, dépouillement symbolique de la valeur guerrière qui signe la rupture du compagnonnage héroïque.

2. **Motifs et formules.** — Le principe de récurrence, que nous avons vu à l'œuvre dans les procédures d'enchaînement des laisses, commande de façon plus générale le discours épique, qui vient se couler dans le moule de séquences narratives cadrées avec précision et recourt, à l'intérieur du vers, à des formules stéréotypées.

A) *Motifs.* — Chanter de geste revient tout d'abord à traiter un certain nombre de scènes que leur contenu permet de repérer : rassemblement du conseil du seigneur, échange d'ambassadeurs, préparatifs du combat, affrontements entre deux champions, mêlées, rêves prémonitoires, jalousie d'un personnage, meurtre déclenchant une guerre. Le traitement de ces scènes à faire — de ces *motifs narratifs* — suppose le recours à une rhétorique qui permet la mise en forme poétique d'une séquence : c'est à ce travail précis qu'on peut réserver, comme le propose J.-P. Martin, le nom de *motif rhétorique.*

a) Soit le motif du *combat à cheval.* La lutte de Turpin contre Corsablix, qui vient de le défier, permet d'en reconnaître les différentes phases : éperonner le cheval, frapper l'adversaire, briser le bouclier, percer le haubert, plonger l'arme dans le corps, jeter le cadavre à bas du cheval, lancer un sarcasme :

> Sun cheval broche (éperonne) des esperuns d'or fin,
> Par grant vertut si l'est alet ferir (frapper),
> L'escut li freinst (brise), l'osberc li descumfist (démaille),
> Sun grant espiet par mi le corps li mist,
> Empeint (embroche) le ben, que mort le fait brandir (le secoue),
> Pleine sa hanste (à pleine hampe) l'abat mort el chemin.

Guardet arere, veit le glutun gesir (étendu),
Ne laiserat que n'i parolt (il ne manquera pas de lui parler), ço dit :
« Culvert (gredin) paien, vos i avez mentit »

(*Roland,* 1245-1253).

Dans cet exemple presque canonique, il manque pourtant un élément, le défi adressé à l'adversaire : on le trouve dans la bouche de Corsablix (1238-12142), à quoi répond le sarcasme de Turpin. Le motif est donc un cadre, qui fournit une série d'éléments dans un ordre précis ; mais le jongleur a toute liberté pour utiliser un tel canevas. Le poète de la *Chanson de Guillaume* développe longuement, à propos du premier coup porté par Vivien, le motif de l'enseigne brandie (315-320) : il s'agit de montrer que le jeune homme est devenu le chef des guerriers chrétiens, et qu'il saura faire meilleur usage de l'insigne de sa fonction que Tiébaut et Estourmi, qui viennent de prendre la fuite en foulant aux pieds la flamme fixée au sommet de leur lance (262-278).

Le combat de Guillaume contre Corsolt, dans le *Couronnement de Louis,* oppose la forme très régulière du motif :

Le blanc halberc li desront (écarte) et desmaille,
La vieille broigne (tunique de cuir) ne li valut meaille (ne le protégea en rien),
Par mi le cors son reit (puissant) espié li passe...

(913-915),

et sa conclusion imprévue :

Onc li paiens n'en perdi son corage

(920).

b) Le *combat à l'épée* obéit, lui aussi, à un code précis, dont l'ordonnance est destinée, comme pour le combat à cheval, à rendre sensible la puissance extraordinaire du coup porté ; l'auditeur est convié à suivre la pénétration

de l'arme dans le corps de l'ennemi, comme lorsque Roland tue Chernuble :

> L'elme li freint (brise) u li carbuncle (escarboucles) luisent,
> Trenchet le cors e la cheveleüre,
> Si li trenchat les oilz e la faiture (le visage),
> Le blanc osberc, dunt la maile est menue,
> E tut le cors tresqu'en la furcheüre (l'enfourchure)
> (1326-1330) ;

Chernuble une fois mort, l'arme poursuit son chemin et tranche l'échine du cheval.

c) La puissance inouïe des coups portés inspire au poète quelques variations. De même qu'Olivier fait merveilles avec le tronçon de sa lance qui diminue progressivement sans que la vigueur de ses coups s'en ressente (*Chanson de Roland,* 1351-1359), le jeune Roland massacre, dans *Aspremont,* le païen Aumont avec une sorte de pieu (n'étant pas chevalier, il ne porte pas encore l'épée) :

> Tel cop li done en son elme devant
> Que la cervele li fist caïr errant (tomber à l'instant) ;
> Fiert et refiert trois cols (coups) en un tenant (sans arrêter)
> (6065-6067).

De son côté Guillaume, lorsqu'il affronte un adversaire particulièrement vil, se sert de ses poings pour pratiquer une sorte d'*assommade* redoutable. Harpin de Nîmes en fait l'expérience dans le *Charroi* :

> Par tel aïr (violence) li dona un cop tel,
> L'os de la gueule (la nuque) li a par mi froé (brisé),
> Que a ses piez l'a mort acravanté (abattu).
> (1376-1378).

De telles variations montrent qu'un même motif rhétorique est justiciable de traitements fort divers : la syntaxe narrative de la chanson de geste est riche et permet d'éviter, lorsqu'on a affaire à un bon poète, toute monotonie.

B) *Formules.* — Au niveau microtextuel, celui de la construction du vers, une réserve de formules permet au jongleur de présenter ses personnages et le cadre de leur action. Il s'agit de formules invitant l'auditeur à se rendre présent au spectacle des affrontements (*lors veïssiez,* vous auriez vu alors ; *es vos :* voici) ou à l'écoute du fracas des armes (*lors oïssiez :* vous auriez entendu alors) ; on rencontre aussi des épithètes descriptives concernant des personnages, des chevaux, des gestes, des armes.

Le choix et la répartition de ces formules, l'introduction dans un passage descriptif d'une dominante ou d'un détail particulier et rare suffisent pour distinguer un texte et caractériser un style. Entre deux descriptions d'adoubement, par exemple, bien des différences peuvent se présenter. Avant le début de la bataille, le poète du *Roland* montre les païens en train de revêtir leurs armes :

> Paien s'adubent des osbercs *sarazineis*...
> Lacent lor elmes mult bons, *saraguzeis,*
> (de Saragosse)
> Ceignent espees de l'acer *vianeis*
> (de Vienne),
> Escuz ont genz, espiez *valentineis*
> (de Valence)
> E gunfanuns blancs e blois (bleus) e vermeilz
> (*Roland,* 994, 996-999).

La plupart des épithètes marquent l'origine des armes, qui est elle-même sarrasine (Saragosse, Valence) : c'est donc le monde païen, hommes et armes, qui s'apprête à fondre sur les chrétiens.

Dans une scène comparable, la *Chanson de Guillaume* insiste sur le chatoiement et l'efficacité des armes :

> Il n'i out celui de *blanc* halberc ne se veste
> E de Saraguce *verz* healmes en lur testes,
> D'*or* les fruntels (bandeaux à l'avant du heaume)
> e les flurs e les esses (ornement en forme de s),

Espees ceintes, les branz (lames) *burniz* (brillants) vers terre ;
Les *bons* escuz tindrent as manveles (poignées),
Espeés (épieux) *trenchanz* as poinz destres,
Chevals *coranz* (rapides) d'Arabe suz lur seles
(221-227).

Les formules jouent le rôle d'unités rhétoriques susceptibles d'entrer, au gré des poètes, dans d'innombrables compositions ; mais elles peuvent aussi se dégrader en éléments lexicaux, appelés à jouer le rôle de cheville. Ce risque sera plus grand dans les textes rimés que dans les poèmes assonancés, puisque la double exigence de la rime (vocalique et consonantique) invite à trouver dans un stock toujours mobilisable d'épithètes des instruments commodes. On en a déjà l'indice avec *Aspremont,* texte en décasyllabes qui est pourtant de grande valeur. Après avoir montré que c'est dans la lutte contre Aumont que le jeune Roland a conquis l'olifant, le poète poursuit sur une rime en *-ant* :

Le bone espee Durendal le *vallant*
Et Vielantiu (son cheval) qui tant estoit *corant.*
Vint a son oncle, qui la estoit *seant,*
De grant lasté (fatigue) traveillié (épuisé) et *suant* ;
Tot son vïaire (visage) ot en set lius *sanglant*
(6076-6080).

Le risque de banalisation de l'épithète ou de la formule ne fera que s'accroître avec la généralisation de l'alexandrin au XIII^e^ siècle ; un beau texte comme *Renaut de Montauban* n'y échappe pas toujours : une rime en é.e (laisse 262) appelle des participes passés à valeur d'épithète *(ensanglantee, doree, ennoree),* de même qu'une rime en é (laisse 421) : *gemmé, monneé, afolé, pelé.* Avec les poèmes du XIV^e^ siècle, c'est parfois un hémistiche entier (le plus souvent le second), qui prendra un caractère formulaire.

3. **Stylisation et hyperbole.** — Dans sa volonté de célébrer des exploits qui enthousiasmeront un public mêlé, la chanson de geste associe dépouillement et profusion.

A) *La syntaxe* simplifie au maximum les articulations entre les propositions ; elle privilégie la construction paratactique, notamment dans les scènes de combat. L'action se construit par succession d'images données à voir, qui aboutissent à une impression de rapidité et d'accumulation :

> Li quens (comte) Guillelmes a Baucent galopé, (mis au galop)
> Son escu a devant son piz (poitrine) torné,
> Brandist la lance au gonfanon fresé (garni de galons)
> (*Aliscans,* 1153-1155).

Même dans les passages argumentatifs (scènes de conseil), les liens hypotactiques sont peu nombreux, et l'expression de la conséquence est privilégiée. Ainsi, dans *Aliscans,* Guillaume évoque les services rendus à Louis :

> Toz tes barons fis a ton pié aler,
> N'i ot si cointe (hardi) qui l'osast deveer (refuser)...
> Tu me juras, que l'oïrent ti per (de telle façon que tes compagnons l'entendirent)
> Se en Orenge m'asailloient Escler (Esclavons),
> Ne me faudroies por les membres coper (tu ne m'abandonnerais pas, même si on devait te couper les membres).

B) *Une mise en scène stylisée, au service de l'hyperbole.* — Rien de plus sobre que le décor d'une scène d'épopée : l'exiguïté du vitrail y suffit, comme on le voit dans l'image que donne des derniers instants de Roland le fameux vitrail de Chartres : à gauche le héros fendant de son épée un rocher en deux, de l'autre Roland sonnant du cor, au milieu, des cadavres de combattants. Grâce à quelques éléments, une « pierre bise », la « longue haleine » du cor, cet arbre et cette hauteur qui marquent l'endroit où Roland se couche pour mourir, le discours épique installe une *pauvreté ardente* qui déploie une puissance infinie, nourrie qu'elle est par l'imaginaire du lecteur.

A côté de la paix qui marque la mort du héros, des visions terribles sont proposées, comme l'incendie du bourg d'Origny, dans *Raoul de Cambrai,* où les quelques éléments retenus construisent un univers impitoyable :

> Li saïns (la graisse) fait le grant feu esforcier,
> Fiert soi (il se prend) es tors et el maistre cloichier (clocher),
> Les covretures (toitures) convint jus trebuchier.
> Entre .ii. murs ot si grant charbonier (brasier)
> Les nonains (religieuses) ardent (brûlent), trop i ot grant brasier
>
> (1486-1490),

ailleurs, le poète sait exprimer, grâce à quelques thèmes vigoureusement contrastés, la marche implacable du destin. Aalais, mère de Raoul de Cambrai, a consacré toutes ses forces à la défense des intérêts de son fils ; elle en vient pourtant à le maudire, parce qu'il veut se battre à tort contre le lignage de Vermandois ; mais à peine a-t-elle commis ce crime véritablement contre nature qu'elle se repent, implorant la grâce divine :

> « Ren moi mon filz sain et sauf et gari »
>
> (1145).

Mais lorsqu'elle sort de l'église, après sa prière, elle aperçoit Guerri, l'oncle de Raoul, qui vient pour hâter les préparatifs de guerre ; les effets de la malédiction d'Aalais sont déjà en marche, et parmi eux, la mort de Raoul, que rien ne pourra arrêter.

La stylisation propre au discours épique atteint donc la puissance d'émotion la plus grande ; ce résultat tient à l'économie de cette écriture, dans laquelle le lyrisme apporte aux éléments narratifs une vibration indéfinie.

III. — **Le personnage épique**

Figure majeure de l'écriture épique, le personnage est aussi le lieu textuel où s'exprime de la façon la plus visible

le message de la chanson de geste, puisqu'il donne à voir ce héros que le poème a pour mission de célébrer.

1. **Le type.** — Comme tous les autres personnages de la littérature médiévale, mais peut-être à un degré plus aigu, le personnage épique est un *type,* c'est-à-dire la réalisation exemplaire dans une figure déterminée de vertus ou de vices liés au système de représentation de l'auteur et du groupe pour lequel il travaille. Le type est donc à l'opposé de toute démarche individualisante ; il peut être schématique ou complexe, selon la pauvreté ou la richesse des éléments qui le constituent ; la monotonie n'est pas la règle, car des variations nombreuses peuvent apparaître au sein d'un même type, comme le montrent les quelques exemples suivants.

Charlemagne est le type du souverain ; les attributs dont il est paré visent à faire de lui le pôle qui attire tous les regards :

> Gent ad le cors e le cuntenant fier ;
> S'est kil demandet (si quelqu'un le demande),
> ne l'estoet enseigner (inutile de le désigner)
> (*Roland,* 118-119).

Baligant, lui, est le type du chef des païens ; le poète dresse de lui un portrait flatteur (3157-3162), tout à fait digne d'un héros chrétien : mais tout s'inverse à partir du vers 3164 :

> Deus ! quel baron, s'oüst chrestientet !
> (s'il était chrétien),

sa valeur, entièrement tournée contre la vraie foi, devient alors négative.

Roland et Olivier sont deux types de guerrier ; quelques formules suffisent à les camper :

> Ambedui unt merveillus vasselage :
> Puis que il sunt as chevals e as armes,
> Ja pur murir n'eschiverunt (éviteront) bataille
> (1094-1096) ;

mais le poète peut aussi les distinguer l'un de l'autre :

Rollant est proz e Oliver est sage
(1093).

Deux attributs, prouesse et sagesse, orientent dans des sens différents des figures relevant du même type. Le contraste, installé à l'intérieur d'un personnage, peut créer des figures originales, celle du combattant petit (donc apparemment inefficace), mais valeureux : Guiot, frère de Vivien, dépasse à peine les arçons de son cheval

Petit est Gui e li cheval est grant
(*Chanson de Guillaume,* 1553),

mais il saura se battre :

Mielz portad armes que uns hom de trente anz
(1556).

Renouart, lorsqu'il se présente devant Guillaume, est accoutré comme un valet de cuisine, mais il porte une arme qui fera merveille contre les Sarrasins :

E desur sun col portat un tinel (perche) ;
N'est ore nuls hom qui tel peüst porter
(2651-2652).

Le contraste est inversé chez Ganelon ; sa beauté est soulignée au début du *Roland* :

Vairs out les oilz e mult fier lu visage ;
Gent out le cors e les costez out larges ;
Tant par fu bels, tuit si per l'en esgardent
(283-285),

mais cette beauté est un masque ; attirant le regard de ses compagnons, elle détourne leur attention des véritables intentions du personnage : se venger de Roland, quel qu'en soit le prix.

Le guerrier sarrasin peut faire l'objet d'un portrait-charge, dont la laideur, opposée à la beauté des chrétiens,

signifie la méchanceté. Ainsi de Corsolt, adversaire de Guillaume au début du *Couronnement de Louis* :

> Les uelz (yeux) ot roges com charbon en brasier,
> La teste lee (large) et herupé (hérissé) le chief (la tête),
> Entre dous uelz ot de lé (large) demi pié,
> Une grant teise de l'espalle al braier (ceinture)
> Plus hisdos om ne puet de pain mangier
>
> (506-510).

Pourtant, de même que Baligant est parfaitement valeureux, un guerrier sarrasin peut être beau, et Margariz de Sibilie, dans le *Roland,* inspire l'amour :

> Pur sa beltet dames li sunt amies ;
> Cele nel veit vers lui ne s'esclargisset
> (toutes celles qui le voient s'éclairent de joie)
>
> (957-958).

2. **Constitution du personnage épique.** — S'inscrivant dans le cadre d'un type, le personnage épique n'est pas l'objet d'analyses approfondies de la part du narrateur, qui se borne à de courtes indications sur le comportement de ses héros. Ainsi, lorsque Roland entend Gautier de l'Hum annoncer sa mort prochaine, le narrateur évoque le chagrin et la colère qui saisissent le chef de l'arrière-garde décimée :

> Rollant ad doel (chagrin), si fu maltalentifs (en colère)
> En la grant presse cumencet a ferir (frapper)
>
> (2056-2057).

Mais, la plupart du temps, la construction du personnage s'effectue par le moyen des *actes* qu'il accomplit et des *paroles* qu'il prononce ou que d'autres profèrent à son sujet.

Sa vaillance se mesure à la façon dont il affronte le danger, aux coups qu'il porte dans la bataille — et qui utilisent le cadre des motifs décrits plus haut —, éventuelle-

ment à sa mort glorieuse qui témoigne de sa fidélité constante à sa mission. Les sentiments éprouvés s'expriment eux-mêmes par des actes, des gestes, des manifestations physiques :

> Quant l'ot Willame, sin ad sun chef crollé (hoché),
> Plorad des oilz pitusement e suef,
> L'eve li curt chalde juste le niés (le long du nez)
> (1007-1009).

Comme tous les actes épiques, ces manifestations prennent une forme hyperbolique, dont la mort est l'étape ultime ; c'est elle qui exprime à sa juste valeur la souffrance d'Aude :

> Pert la culor, chet (tombe) as piez Carlemagne,
> Sempres (à l'instant) est morte. Deus ait mercit (ait pitié) de l'anme !
> (3720-3721),

il est donc aventureux de rechercher dans le héros épique les marques d'un « caractère » que le poète n'a pas pu ou pas voulu y mettre. N'en déduisons pas que le personnage soit plat : les actes qui le signifient ne l'épuisent pas, mais le situent au-delà de toute prise ; il en est de même pour les propos qu'il tient.

La part du discours est en effet essentielle dans la chanson de geste et répond, comme en abyme, à la voix du poète qui, à l'intention de l'auditeur-lecteur, chante les exploits des héros. Les propos des personnages préparent l'action, la commentent, permettent d'en comprendre le sens et d'en juger les protagonistes.

Les scènes de *conseil,* où les vassaux, conformément à l'hommage qu'ils ont prêté, assistent le seigneur de leurs avis, sont le lieu canonique de ces échanges, et les 660 premiers vers du Roland, soit le sixième du texte, sont consacrés à une suite de délibérations de ce genre. Des avis divergents qui s'échangent émerge la véritable stature des personnages : ainsi, au début du *Guillaume*

s'opposent la sagesse de Vivien, qui recommande d'appeler son oncle à l'aide contre les païens :

Od poi compaignie ne veintrun (vaincrons) pas Arabiz
(71),

et la sottise d'Estourmi, que pousse uniquement sa jalousie à l'égard de Guillaume :

Estrange gent tant le loent tut dis
(les gens d'ailleurs ne cessent de le louer)
E noz homes fait tuz tenir a vils
(76-77).

Mieux qu'aux commentaires, toujours brefs, du narrateur, l'auditeur est donc renvoyé, pour connaître les personnages, aux propos de ceux-ci. Les deux scènes du cor où s'affrontent, en tenant des positions inversées, Roland et Olivier, permettent de situer, en relation avec le contexte différent des deux scènes, le problème épique posé par le poète, car la formule célèbre

Rollant est proz e Oliver est sage
(1093),

est aussitôt brouillée, comme on sait, par des affirmations qui placent les deux héros au même niveau de vaillance.

Même si la *Chanson de Roland* désigne, dès le vers 178, Ganelon comme un traître, c'est un protagoniste de la dernière partie du poème, Thierry d'Anjou, qui démontre la culpabilité du personnage :

Que que Rollant a Guenelun forsfesist,
Vostre servise l'en doüst (aurait dû) bien guarir.
Guenes est fels (félon) d'iço qu'il le traït
(3827-3829) ;

Vivien, dans le *Guillaume,* nomme la forfaiture commise par Tiébaut et Estourmi, qui ont pris la fuite : ce sont les porte-étendards eux-mêmes qui ont abandonné leurs gens :

En champ (en pleine bataille) nus faillent nostre gunfanuner
(278).

De tels propos ont à plusieurs reprises valeur exemplaire, et les personnages féminins jouent à cet égard un rôle exceptionnel : Aude montre à Charlemagne que personne, pas même son fils Louis, ne remplace Roland, et qu'elle ne peut que le rejoindre dans la mort :

Ne place Deu ne ses seinz ne ses angles (anges)
Aprés Rollant que jo vive remaigne (reste) !
(3718-3719).

Guibourc rappelle Guillaume aux exigences de son lignage, qui consistent à s'exposer à la mort en conquérant des terres sur les païens (*Chanson de Guillaume,* 1322-1324), et surtout, dans la scène célèbre des portes d'Orange, présente dans le *Guillaume* comme dans *Aliscans,* elle montre à son époux que l'identité de celui-ci se confond avec la valeur héroïque. Impossible pour elle de reconnaître Guillaume en ce fuyard qui cherche à entrer dans Orange, alors que des Sarrasins maltraitent des captifs chrétiens :

Ja n'en lessasses paiens noz genz mener
Ne a tel honte batre ne devorer ;
Ja nes sofrisses si pres de toi aler !
(*Aliscans,* 2074-2076).

Par sa parole, le personnage féminin peut donc rejoindre et dire, mieux que le héros masculin, l'idéal héroïque, mais d'autres images de la femme circulent aussi dans la chanson de geste. Dès la seconde moitié du XII[e] siècle, le thème de la Sarrasine amoureuse montre que le héros épique est aussi apte à séduire qu'à combattre, et la réécriture de la *Prise d'Orange* qui nous est parvenue raconte comment Guillaume, attiré par la beauté d'Orable dont il a entendu parler, se rend à Orange et conquiert la ville, après avoir gagné les bonnes grâces

d'Orable. Le texte épique hésite en effet à soumettre son héros au pouvoir de l'amour ; il préfère accorder l'initiative à une femme, sarrasine par surcroît, qui saura incarner le désir amoureux. Dans *Huon de Bordeaux,* la fille du païen Yvorin s'éprend, dès le premier regard, du héros ; au lieu de le battre aux échecs, elle espère bien être vaincue, de manière à goûter l'amour entre ses bras :

> Vauroie (je voudrais) ja ke li gus (jeu) fust finé,
> Si me tenist dejouste son costé
> Et puis fesist toute sa volenté
>
> (7516-7521).

D'une façon générale, toutefois, la parole relève, dans la chanson de geste, du registre le plus élevé. Avec l'oraison funèbre ou *planctus,* elle célèbre la vaillance du guerrier disparu :

> Niés Vivïens, mar fu, jovente bele,
> (c'est la douleur que la perte de votre belle jeunesse)
> Ta grant proesce, qui toz tans iert novele
>
> (*Aliscans,* 861-862),

c'est elle aussi qui, dans la *prière du plus grand péril* — celle que le guerrier prononce dans un moment de grande détresse — associe le combat mené par le héros à la geste divine et rappelle ainsi la dimension religieuse de l'épopée signalée par les théoriciens :

> Glorios pere, qui formas tot le mont,
> Qui fesis terre sor le marbrin (de marbre) perron,
> De mer salee la ceinsis (ceignis) environ,
> Adam fesis de terre et de limon...
> Si com c'est veir (vrai), et creire (croire) le deit on,
> Defent mon cors de mort et de prison
>
> (*Couronnement de Louis,* 976-979 ; 1022-1023).

C'est elle encore qui, déployant autour de l'action épique un passé glorieux, fait échapper le texte à un présent indéfiniment répété. Rappelant les services qu'il a rendus, un

héros repousse tout à coup l'horizon temporel de la geste et les limites de sa vaillance : telle est la fonction du rappel des conquêtes permises à Roland par Durendal, ou des victoires procurées à Guillaume par Vivien :

> Sez que dirras a Willame le fedeil (le fidèle) ?
> Se lui remenbre (qu'il se souvienne) del chanp (de la bataille) Turlen le rei,
> U jo li fis batailles trente treis
>
> (*Chanson de Guillaume,* 655-657).

3. **Héros individuel, héros pluriel.** — Si la chanson de geste met en valeur, dans bien des cas, une figure centrale, celle-ci se constitue par rapport à d'autres, dans un réseau serré de ressemblances et d'oppositions.

Quel est le héros du poème que nous appelons *Chanson de Roland* ? Le manuscrit d'Oxford ne peut nous renseigner : il ne comporte aucun titre, et son explicit désigne seulement la *geste que Turoldus declinet* (achève ?). Est-ce Roland ? De fait, Charlemagne le reconnaît comme chef de l'arrière-garde et il impose sa volonté à tous ; mais son personnage se dégage progressivement d'un tissu de relations entretenues avec d'autres figures, au premier rang desquelles se trouve celle d'Olivier. Le débat institué à l'intérieur de ce *couple épique* — d'un côté, la volonté de poursuivre, quelles que soient les conditions, la mission imposée, de l'autre le souci de la mener à bien — permet de distinguer, à l'intérieur du type du guerrier épique, les inflexions propres à Roland et celles qui caractérisent Olivier, faisant du premier la figure centrale de la chanson.

Le personnage épique a donc une consistance propre, mais celle-ci ne se révèle qu'à travers le miroir que lui proposent d'autres figures complémentaires. Le *couple épique* est un procédé majeur de cette construction plurielle du héros. Il peut être durable, comme dans la *Chanson de Roland* — la *cumpaignie* de Roland et d'Olivier —, ou constamment renouvelé, comme dans le *Guillaume,* où chaque nouveau combat reconstitue un couple nouveau :

Vivien et Girard au début, Guillaume et Girard dans le second engagement, Guillaume et petit Gui dans le troisième, Guillaume et Renouart à la fin du poème. La chanson inscrit ici la rupture du compagnonnage comme une exigence de l'héroïsme, et le couple sert moins à identifier avec précision chaque personnage qu'à construire la propriété paradoxale du personnage épique : constamment associé à d'autres, il est condamné à la solitude.

Le principe de complémentarité entre les deux personnages peut donner naissance à des figures plus complexes, comme dans *Renaut de Montauban,* où l'unité de base devient la fratrie (les quatre fils Aimon), à laquelle est associé Maugis, le cousin. A l'intérieur de ce système, des couples continuent pourtant d'offrir des traits contrastés : à la maturité de Renaut s'oppose la fougue de Richard, lui-même étayé sur la sagesse d'Aalard ; quant aux ruses et aux enchantements de Maugis, ils forment un contrepoint plaisant à la vaillance purement chevaleresque de Renaut. Une autre mise en œuvre de la complémentarité essentielle au déchiffrement du héros épique est l'opposition entre héros confirmés et personnages en devenir (les héros d'*enfances*) : une biographie des héros — qui se situent à divers moments de la durée — est ainsi esquissée, mais surtout les héros jeunes permettent d'approcher, à travers des manifestations surprenantes, le caractère indicible de la valeur épique.

Le héros d'*enfances,* qui n'a pas encore droit aux armes du chevalier, se révèle souvent par l'excès d'une violence primitive, dont les ennemis ne sont pas toujours les victimes exclusives ; ainsi Roland, consigné à Laon avec ses jeunes compagnons alors que l'armée de Charles se met en marche, force le passage en mettant à mal le portier :

> Lors fu saisiz li vilains malostruz.
> Granz cols li donent et des poins et des fuz. (bâtons)
> Ainz que chascuns i ait dos (deux) cops feruz,
> Li orent il trestoz les os moluz
>
> (*Aspremont,* 1310-1313).

Le jeune héros recourt volontiers à la ruse, comme Girard qui, souhaitant s'emparer de l'équipement de Tiébaut, le fait s'approcher de lui dans le *Guillaume* en prétendant lui révéler la cachette d'un trésor. Mais il peut aussi faire preuve d'une sagesse que son âge devrait exclure ; dans *Guillaume,* encore, le poète recourt plusieurs fois avec le personnage de petit Gui au topos du *puer senex* (l'enfant à sagesse de vieillard) ; les conseils qu'il donne à son oncle sont d'un héros confirmé, et Guillaume le félicite en disant :

> Cors as d'enfant e raisun (langage) as de ber (d'un preux)
>
> (1637).

Chapitre III

LA CHANSON DE GESTE ET L'HISTOIRE

Œuvre dont la naissance peut être située dans le temps, même si son histoire est largement hypothétique, la chanson de geste puise son origine dans un passé dont elle prétend détenir la vérité, et qui se montre toujours disponible à la célébration de hauts faits. Dès lors, la question des relations entre poème épique et histoire revêt deux aspects complémentaires : il s'agit de savoir dans quelle mesure et selon quels procédés la chanson se fait l'écho d'événements historiques et quelle période du temps elle décrit ; mais, tandis qu'il renvoie à une histoire dont il se veut dépositaire, le poème épique pose aussi la question de ses origines, de sa propre histoire.

I. — L'histoire intégrée

Etablissant une distinction demeurée célèbre entre la tradition des contes bretons, celle des romans inspirés par des sources antiques et celle des chansons de geste, Jean Bodel, trouvère arrageois et auteur épique lui-même, réserve la vérité à la *matiere de France,* celle que mettent en évidence les récits épiques :

> Cil (ceux) de France sont voir chascun jour
> aparant (manifestent chaque jour leur vérité)
>
> (*Chanson des Saisnes,* 11).

Mais de quelle vérité s'agit-il, et quelles formes prend-elle ? Quelques exemples montreront la complexité de la confrontation entre textes épiques et faits historiques.

1. **Chansons à substrat historique.** — A la base de plusieurs chansons de geste, un ou plusieurs événements historiques sont attestés par des sources diverses.

A) *La Chanson de Roland.* — Les *Annales carolingiennes,* la *Vita Karoli* d'Eginhard et plusieurs autres sources du côté des Francs, mais aussi des chroniques arabes, permettent de reconstituer avec une relative certitude les origines et les circonstances de l'affrontement qui s'est déroulé, le 15 août 778, au col d'Ibaneta, et dont la victime fut l'arrière-garde de l'armée de Charlemagne.

Le gouverneur arabe de Saragosse, Suleiman Ibn Al-Arabi, s'était révolté contre l'autorité du calife de Cordoue, fondateur de la dynastie des Omeyyades en Espagne ; il demanda l'aide de Charlemagne contre son suzerain, avec promesse de lui livrer certaines villes d'Espagne, dont Saragosse. L'empereur franc traversa donc les Pyrénées au printemps 778, avec un objectif à la fois politique (établir un protectorat franc au sud des Pyrénées) et religieux (assurer la foi chrétienne dans le territoire protégé). L'armée impériale occupa pacifiquement Pampelune, mais trouva fermées les portes de Saragosse, l'un des conjurés ayant changé de camp. Après avoir assiégé la ville pendant deux mois, Charlemagne, sans doute inquiété par l'annonce d'une intrusion saxonne sur le Rhin, décida la marche en retraite, emmenant avec lui les otages qu'Ibn Al-Arabi lui avait remis, et Ibn Al-Arabi lui-même.

Sur sa route, l'armée impériale démantela Pampelune, ville basque et chrétienne, mais qui avait probablement fait cause commune avec les musulmans lorsque ceux-ci s'étaient retournés contre les Francs. Les fils d'Ibn Al-Arabi, au témoignage des historiens arabes, lancèrent un coup de main et libérèrent les otages ; quant aux

Annales carolingiennes, elles signalent tardivement (après 829) une attaque des Wascones (Basques espagnols ou gascons), qui pillèrent l'arrière-garde lors du passage des Pyrénées et tuèrent plusieurs officiers importants. La première difficulté concerne l'interprétation des sources elles-mêmes. Y a-t-il eu deux engagements successifs contre l'armée impériale ou bien un seul, dans lequel musulmans et chrétiens auraient uni leurs forces ? Les *Wascones* sont-ils des Basques, ou des Gascons d'Aquitaine ? On ne peut suggérer à cet égard que des probabilités. Menendez-Pidal, arguant de la faiblesse relative des forces d'Ibn Al-Arabi et donnant d'autres exemples de collusion entre Musulmans et Basques, conclut à une attaque unique, ce qui l'amène automatiquement à exclure les Gascons, qui n'auraient guère pu, pour cause d'éloignement, prêter main-forte aux Arabes. P. Aebischer va dans un sens opposé : il s'agit, selon lui, de deux engagements distincts, et les adversaires de Charles dans les Pyrénées sont des Gascons.

L'autre difficulté provient de la chanson elle-même, qui transforme de manière notable les données de l'histoire. Même si l'on s'en tient à la version de Menendez-Pidal, on constate que le poème ne parle que des Sarrasins, qu'il élargit de façon démesurée la durée de la campagne

Set anz tuz pleins ad estet en Espaigne

(2),

dont un combat gigantesque entre Charlemagne et l'émir du Caire fournit la clôture. Les noms des protagonistes sont méconnaissables : l'émir de Saragosse (dont le rôle est transformé) est nommé Marsile et si, du côté français, Roland a peut-être été l'un des combattants de Roncevaux, Olivier, Turpin et bien d'autres héros sont imaginaires.

B) *La Chanson de Guillaume.* — Le travail de transformation opéré sur l'histoire est plus sensible dans ce poème qui amalgame des données fort différentes. Un

premier noyau est constitué par le souvenir de la bataille livrée, en 793, par Guillaume, comte de Toulouse, *super flumen Oliveio* (l'Orbieu ou l'Orbiel, affluent de l'Aude), contre les Sarrasins du calife Hescham, qui avaient franchi les Pyrénées et se dirigeaient vers Carcassonne. *La Chronique de Moissac,* qui mentionne cette bataille, dit que Guillaume, abandonné par les siens, fut vaincu, mais que les Arabes mirent fin à leur raid : emportant leur butin, ils rebroussèrent chemin vers l'Espagne. Les luttes menées, plus de cinquante ans plus tard, par Charles le Chauve, pourraient constituer un second noyau historique : au cours d'un combat mené contre les Bretons, le comte Vivien, abbé laïque de Saint-Martin-de-Tours, fut abandonné par le roi et connut une mort héroïque en 851.

Enfin un troisième personnage, Guillaume, fils de Boson, comte d'Arles, surnommé le libérateur après la victoire qu'il remporta en 983 contre les Sarrasins qui avaient capturé Maïeul, abbé de Cluny, peut encore être repéré dans la chanson.

Le texte épique agrège donc des strates successives recueillies sur une durée de plus de deux siècles : ainsi se trouvent associés des personnages qui n'ont historiquement aucun lien les uns avec les autres, comme Guillaume et Vivien, tandis que Guillaume lui-même fond deux prototypes distincts.

C) *Raoul de Cambrai.* — Texte lui-même composite (sa deuxième partie est plus récente que la première), *Raoul de Cambrai,* très nettement ancré géographiquement (Vermandois et Cambrésis), comporte une véritable bigarrure d'éléments historiques.

Le cœur du poème est le souvenir du meurtre d'un certain Raoul, fils de Raoul de Gouy, par les fils du comte Herbert de Vermandois, qui avaient appris que ce Raoul allait s'emparer de leurs terres. Ce fait, consigné dans les *Annales de Flodoard* à la date de 943, correspond à la lutte du héros de la chanson, nommé lui aussi Raoul, contre les fils d'Herbert de Vermandois, qu'il

veut priver du fief paternel. Mais le Raoul historique ne peut être comte de Cambrai en 943 ; en revanche le nom de la mère du Raoul épique, Aalais, correspond à celui d'une comtesse Adelaïdis, dont on recense en 1076 les dons faits aux églises de Cambrai. On peut encore trouver une origine historique à Ybert de Ribémont en la personne d'Eilbertus, fondateur en 1044 de l'abbaye de Waulsort sur la Meuse ; Guerri le Sor, oncle de Raoul, peut être rapproché du Hainaut, avec un Guerri à la barbe, qui vécut au début du XI^e siècle. Ernaut de Douai, enfin, est mentionné à plusieurs reprises dans les *Annales* du X^e siècle.

Il convient donc, si l'on veut rendre compte de tous les rapports entre la chanson de *Raoul de Cambrai* et l'histoire, de faire appel à des faits et à des personnages dispersés sur un siècle au moins. On constatera aussi que certains éléments essentiels au poème, comme l'amitié, puis la guerre entre Raoul et Bernier, ne paraissent pas avoir de fondement historique.

D) *Autres poèmes utilisant et transformant l'histoire.* — La chanson de *Gormont et Isembart,* dont nous ne possédons plus qu'un fragment, célèbre le souvenir de la victoire remportée en 881 par le roi Louis III sur une armée de Normands qui, venue d'Angleterre, avait dévasté le Ponthieu et incendié l'abbaye de Saint-Riquier. L'événement, célébré dès le IX^e siècle par un poème en langue germanique, le *Ludwigslied,* est mentionné dans les *Annales de Saint-Vaast,* mais la chanson associe au souvenir de la lutte contre l'envahisseur l'histoire tragique d'un renégat, Isembard. Cette modification essentielle passe elle-même dans un texte savant, la *Chronique de Saint-Riquier* du moine Hariulf (1088), ce qui montre qu'à l'époque circulait une première version de la légende.

La longue guerre qui oppose, dans la *Chevalerie Ogier de Danemarche,* Charlemagne et son vassal, peut être mise en rapport avec les débuts de la conquête du pouvoir par Charlemagne. A la mort de Carloman (771),

Charles dénonce le partage des terres qui avait été prévu quelques années auparavant et envahit les états de son frère (Est de l'Aquitaine, Bourgogne et Allemagne). La veuve de Carloman, accompagnée de ses deux fils, se réfugie auprès du roi des Lombards, Didier ; parmi les barons de sa suite figurait un certain *Autcharius.* Mais le pape, en conflit avec Didier, réclame la protection de Charlemagne, qui se met en campagne en 773, et Vérone, où se trouvent les fugitifs, est assiégée et prise. Toutes les *Annales* mentionnent ces faits, mais seule la *Vita Hadriani,* qui fait partie du *Liber Pontificalis,* mentionne le nom d'*Autcharius,* en qui nous pouvons trouver le prototype de l'Ogier légendaire.

Renaut de Montauban laisse apparaître les démêlés de Charles Martel, au début du VIII^e^ siècle, avec Chilpéric II, roi de Neustrie, qui avait fait appel à Eudon, roi ou duc d'Aquitaine, et la lutte que ce dernier dut mener à Toulouse, en 721, contre les Sarrasins. Mais la chanson recourt également à une légende hagiographique rhénane, qui célèbre saint Renaud.

Enfin un même personnage historique du IX^e^ siècle, le baron Gerardus, est à l'origine de trois poèmes différents : le *Girart de Rossilho* en langue provençale, le *Girart de Vienne* rattaché au cycle de Guillaume d'Orange et *Aspremont,* où le héros devient Girart d'Euphrate. *Gerardus,* comte de Vienne et époux de Berthe, fut assiégé par Charles le Chauve et dut quitter la ville sans pouvoir livrer bataille ; avec son épouse, il fonda les monastères de Vézelay et de Pothières. Ces éléments sont exploités de manière très différente dans les trois chansons, qui ajoutent bien des traits sans rapport avec l'histoire.

E) *La chanson de geste comme chronique.* — Dans les exemples précédents, le référent historique est lointain et considérablement transformé dans le poème. D'autres chansons, plus proches chronologiquement des événements dont elles s'inspirent, peuvent passer, dans une certaine mesure, pour un équivalent épique de la chronique.

C'est le cas, à la fin du XII^e siècle, pour les premières épopées de la croisade. La plus ancienne, la *Chanson d'Antioche,* pourrait avoir été composée à partir de l'œuvre d'un témoin oculaire, Richard le Pèlerin. Se donnant pour but de narrer la première grande conquête de la croisade (1098), le poème ne se réfère plus au passé carolingien, mais à l'entreprise à la fois militaire et religieuse qui bouleverse, à la fin du XI^e siècle, l'histoire de l'Europe et de la chrétienté : la conquête de la Palestine. Le récit est conduit dans un souci d'exactitude historique remarquable, si l'on songe aux transformations innombrables opérées dans les chansons de geste traditionnelles, et des recoupements peuvent être opérés avec le témoignage des historiens de la croisade, Albert d'Aix notamment.

Le substrat historique de la *Chanson de Jérusalem,* consacrée à la prise de la Ville sainte (1099), est moins important, mais il reste très nettement supérieur à celui des chansons carolingiennes.

Très proche d'une source historique est également le « Récit en vers français de la première Croisade fondé sur Baudri de Bourgueil », qui se veut traduction épique, avec des influences romanesques assez claires, de l'œuvre de l'historien.

Plus tard, et jusque dans le dernier tiers du XIII^e siècle, les *Continuations de Jérusalem* témoigneront de certains aspects de la réalité historique du royaume de Jérusalem jusqu'à la reconquête de la ville par Saladin en 1187 : opposition entre les premiers rois et le Patriarche, alliance avec les Arméniens, conscience de la menace représentée par Saladin. Ces textes montrent que la forme épique apparaît comme le seul écrin digne de célébrer des faits ou des personnages particulièrement importants, sans que la fidélité à l'histoire soit mise en cause. C'est pourquoi, entre 1210 et 1213, donc à une époque contemporaine des événements racontés, Guillaume de Tudèle rédige la première partie de la *Chanson de la croisade albigeoise,* tandis que Cuvelier, peu de

temps après la mort de Du Guesclin (1380), entreprend de chanter les hauts faits du

> Connestable de France, le vaillant palazin,
> Qui tant fu redoubté jusques a l'yaue du Rin,
> En France et en Auvergne et dedens Lymosin,
> Que touz le redoubtoient Juïfs et Sarrazin
>
> (9-12).

Ce type de chronique épique n'est pas oublié au XV^e siècle, puisqu'on trouve en 1420 une *Geste des ducs de Bourgogne* composée en l'honneur de Jean sans Peur.

2. **Chansons anhistoriques.** — A l'opposé de ces œuvres qui utilisent, avec une fidélité variable, le souvenir d'événements historiques lointains ou proches, certains poèmes n'ont aucun substrat historique précis. Ainsi *Huon de Bordeaux,* l'une des très grandes œuvres du XIII^e siècle, ne peut faire valoir que des rencontres fortuites avec des éléments onomastiques épars, et son éditeur, P. Ruelle, peut écrire : « La recherche des sources historiques nous semble absolument chimérique. » L'essentiel du poème est en effet constitué par des éléments d'origine folklorique, organisés autour du personnage d'Auberon.

Ce caractère « anhistorique » peut se rencontrer dans des ensembles épiques généralement fidèles à l'histoire : dans le premier cycle de la croisade, les *Enfances du Chevalier au cygne,* fondées sur le motif de la naissance merveilleuse, forment un vigoureux contraste avec *Antioche* ou *Jérusalem.* De telles épopées cessent-elles d'être « vraies », pour reprendre le terme de J. Bodel ? Il ne le semble pas, car d'autres conceptions du rapport à l'histoire se dégagent des textes privés de substrat historique repérable.

Avec *Huon de Bordeaux,* la « vérité » tient à l'appui pris par la chanson sur des références textuelles nourries par certains éléments historiques ou reçues comme telles. Au début du poème, pour justifier sa méfiance à l'égard de son fils Charlot, Charlemagne rappelle les principales péripéties de la *Chevalerie Ogier,* dans laquelle le jeune

homme a souvent joué un rôle néfaste : la *Chevalerie,* dont certains éléments, on l'a vu, peuvent être mis en rapport avec l'histoire, est ainsi prise comme caution, à un double titre. D'une part la référence est fondée sur l'histoire ; d'autre part et surtout, elle fait en elle-même autorité, elle *fait l'histoire,* tout comme la légende, également présente dans *Huon,* du péché de Charles (l'inceste commis avec sa sœur Gille). Les épigones de la *Chanson de Roland, Gaydon* ou *Anséis de Carthage,* fonctionnent d'une manière analogue : dépourvus de toute valeur historique, ils se recommandent par un héros commun avec le texte-caution (Thierry d'Anjou, vainqueur de Pinabel et héros de *Gaydon*), ou par une action analogue (poursuite des luttes en Espagne).

Selon une autre perspective, le référent historique est à chercher dans le temps même qui a donné naissance au texte. Il peut s'agir de la volonté d'assurer à une famille noble une origine prestigieuse. Dès le premier cycle de la Croisade, la légende du Chevalier au cygne montre comment la famille de Boulogne-Bouillon était prédestinée à la tâche exceptionnelle de fonder le royaume de Jérusalem. Ce type de préoccupation se retrouve au XIV^e^ siècle : *Théséus de Cologne,* surtout dans sa version développée, célèbre la famille de Dammartin, *Ciperis de Vignevaux* la famille d'Eu.

Ailleurs, c'est un problème important qui, à une époque déterminée, explique le choix de personnages et de sujets épiques. La *Chanson de Hugues Capet,* composée dans les années 1360, traduit à sa manière la crise dynastique de 1320, avec l'avènement difficile de Philippe VI de Valois et les bouleversements provoqués par la défaite de Poitiers en 1356 et la tourmente parisienne de 1358 (épisode Etienne Marcel). Le poète, qui transpose ces événements dans un IX^e^ siècle dont il ne sait à peu près rien, donne à sa chanson la valeur d'une parabole politique ; reprenant et transformant une légende née au XIII^e^ siècle, il fait du futur roi de France le fils d'une bourgeoise et d'un chevalier qui saura, en ralliant nobles

et bourgeois, affermir le pouvoir royal : il adresse de la sorte un appel à toutes les forces vives du royaume pour travailler à l'affermissement d'un pouvoir royal régénéré, qu'incarne à l'époque le jeune Charles V.

Le rôle important donné, à pareille époque, à l'abbaye de Saint-Denis, et aux rois mérovingiens qui sont à l'origine des fleurs de lys, exprime un souci semblable de légitimité dynastique ; se constitue alors un cycle de Dagobert, avec *Ciperis, Florent et Octavien, Dieudonné de Hongrie* et *Théséus de Cologne.*

Enfin une œuvre comme la *Belle Hélène de Constantinople,* qui veut renouer les liens traditionnels associant chanson de geste et hagiographie peut, à partir de la connaissance précise d'une région déterminée (Flandre, Hainaut, Ponthieu), proposer une histoire cohérente, bien que totalement fantaisiste — sauf en ce qui concerne les données hagiographiques — de la christianisation de la France et de l'Europe.

3. **Bilan.** — Le rapport des chansons de geste avec l'histoire est complexe. D'une part, le texte épique opère un travail de synthèse qui mêle, en les transformant, des données se rapportant à la période qu'il décrit et d'autres, issues du présent de sa rédaction ; ces dernières, on l'a vu, peuvent en venir à constituer l'unique substrat historique. De cette façon, comme l'écrit J. Frappier, la poésie épique « hérite d'une tradition où subsistent des parcelles d'une vérité historique transfigurée en mythe », à moins qu'elle ne « retrempe la légende en utilisant consciemment l'histoire, lointaine ou proche ». Mais d'autre part, l'histoire, et donc l'autorité, peut être aussi un texte, épique ou hagiographique : aux yeux d'un poète épique, la *Chanson de Roland* est aussi véridique qu'une chronique.

II. — La représentation du monde

Installée à la jonction de l'histoire et du mythe, la chanson de geste hérite, de passés multiples et du temps qui la

produit, des représentations parfois discordantes de l'organisation sociale, de l'espace et du temps, représentations qui sont elles-mêmes sources de valeurs.

1. **L'organisation sociale.** — A la suite des recherches de G. Dumézil, des travaux récents ont permis de déceler dans l'épopée médiévale des schémas indo-européens de répartition des fonctions sociales : la relation avec le sacré et l'exercice de la justice sont incarnés par le roi ; l'usage de la force est dévolu aux guerriers ; enfin une fonction de fécondité recouvre aussi bien ce qui relève de l'amour et de la procréation, que de la production des biens et de leur mise en circulation. Appliquant ce modèle au cycle des Narbonnais (une partie du cycle de Guillaume d'Orange), J. Grisward a pu montrer comment les fils d'Aimeri reçoivent de leur père un partage du monde que rend compréhensible l'articulation des trois fonctions. Ce schéma permet aussi de lire la place essentielle qui est dévolue à Charlemagne dans un poème ancien comme le *Roland.* Le roi est ici dépositaire des conseils et des volontés de la divinité : il bénéficie de songes prémonitoires, est réconforté par l'ange du seigneur au milieu des combats et Dieu s'adresse à lui à la fin de la chanson pour l'inciter à secourir un roi chrétien attaqué par les païens.

L'idée impériale, qui perpétue la tradition d'unité du pouvoir née de l'Empire romain et trouve dans la vocation universelle de la foi chrétienne un support religieux essentiel, vient renforcer le concept d'origine indo-européenne. Le souvenir de l'empire de Charlemagne est stimulé par les rivalités entre la dynastie capétienne et l'Empire romain germanique, et les chansons de geste ne cesseront de le rappeler :

> Deus ne fist terre qui envers lui n'apende (ne dépende de lui)
>
> (16).

dit l'exorde du *Couronnement de Louis.*

Le concept de trifonctionnalité indo-européenne a reçu dans la France médiévale une adaptation issue de la pensée chrétienne, qui s'efforçait d'associer l'unité du corps chrétien et la complémentarité de missions diverses. Ainsi s'épanouit, au début du XI^e siècle, comme l'a montré G. Duby, la théorie des *ordines,* voués à l'activité guerrière (*bellatores* ou *pugnatores,* ceux qui combattent), au travail qui permet à chacun de vivre *(laboratores),* à la prière *(oratores).* Le roi s'inscrit dans le groupe des *bellatores,* dont il a la responsabilité.

Le *système féodal,* qui s'élabore progressivement à partir du IX^e siècle, lors de la dislocation de l'Empire carolingien, impose aux guerriers des missions et des obligations génératrices de valeurs durables, mais aussi de conflits. En effet, le réseau de liens interpersonnels constitué par le contrat vassalique passé entre le seigneur et son *homme* est fondé sur la loyauté des parties contractantes ; il détermine aussi un partage des terres, donc du pouvoir, puisque le *fief* devient rapidement pour le seigneur le moyen d'entretenir son vassal. L'hérédité du fief, conséquence indirecte du système, impose progressivement au seigneur de nouveaux devoirs : garantir à la descendance du vassal le maintien de la possession de la terre, alors que les services rendus par d'autres fidèles obligent à trouver de nouveaux fiefs pour les récompenser.

Enfin le développement, au cours du XI^e siècle, de l'idéal chevaleresque, transforme profondément la figure du guerrier, à qui sont proposées de nouvelles valeurs. Contrairement à la possession d'une terre, point de départ de l'aristocratie terrienne, la qualité de *miles* (chevalier) n'est pas héréditaire ; elle s'acquiert par l'entrée dans une caste nouvelle, par le moyen d'un rituel qui signe à la fois ses rapports et ses différences à l'égard de l'engagement vassalique, et confère à lui seul la noblesse. L'essentiel du rite consiste en effet dans l'*adoubement* (remise solennelle de l'équipement militaire, et notamment de l'épée) ; mais la force ainsi conférée et autorisée n'est plus destinée seulement à assurer la sécurité d'un sei-

gneur : sous l'influence de l'Eglise, elle est conçue comme devant être mise au service du peuple de Dieu, protection des *pauperes* ou *imbelles* (ceux qui n'ont pas d'arme) ou lutte contre les ennemis de l'Eglise.

2. **La représentation épique.** — Trifonctionnalité indo-européenne, système des *ordines,* conceptions féodales et idéal chevaleresque travaillent, à des degrés divers, le texte épique, lequel opère de nombreux déplacements.

A) *La fonction royale.* — Recourant à la fois à l'idéologie trifonctionnelle, au thème impérial et à la conception féodale, la chanson de geste oscille entre la glorification du roi et la fragilisation systématique de son rôle. Le paradoxe est sensible dès le *Roland,* puisque l'empereur qui rassemble les armées chrétiennes dans la lutte contre les infidèles est aussi un seigneur féodal auquel ses vassaux doivent, le cas échéant, consacrer leur vie :

> Sin deit hom perdre del sanc e de la char
> (on doit perdre pour lui du sang et de la chair)
> (1119),

mais qui est tributaire de leurs conseils, qui peuvent le conduire au désastre (la trahison de Ganelon et la catastrophe de Roncevaux) ou à l'injustice (absolution de Ganelon). Ailleurs, il est fait reproche au roi de rester insensible à la justesse d'un conseil : Naimes n'est pas écouté dans *Girart de Vienne* lorsqu'il recommande de faire la paix, ou dans *Huon de Bordeaux* lorsqu'il cherche à sauver le héros innocent. Le choix des conseillers est souvent présenté comme un devoir essentiel du souverain : il s'agira obligatoirement de nobles, et même de guerriers de premier plan. Si le roi est mal conseillé, il se montrera par exemple incapable de répartir correctement les fiefs, tâche que lui impose également une conception de type féodal.

La relation entre fonction royale et sacré s'estompe progressivement, et des substitutions peuvent intervenir :

dans *Huon de Bordeaux* (2e moitié du XIIIe siècle) le rôle du roi, dans la relation avec Dieu, est tenu par l'être faé Auberon ; les pouvoirs merveilleux du nain sont dus aux fées, mais ils ont reçu l'agrément de Jésus, auprès duquel Auberon est du reste appelé à siéger.

B) *La fonction religieuse.* — Liée à la fonction royale dans le schéma indo-européen, mais confiée aux *oratores* dans la théorie des ordres, la charge du religieux est peu honorée dans la tradition épique, sauf lorsqu'elle est confiée à des guerriers. Seuls sont en effet mis en valeur les personnages qui associent fonction ecclésiastique et fonction guerrière, et qui se trouvent dès lors à la charnière de deux *ordines*. Turpin, le plus fameux de ces héros, est le « guerreier Charlun » (*Roland,* 2242), qui peut dire

> ...arcevesques sui ge et chevalier
>
> (*Aspremont,* 9317).

D'autres figures remarquables, comme celle de plusieurs abbés de Cluny, prouvent leur noblesse en défendant des guerriers injustement attaqués, comme les fils d'Aimeri dans les *Narbonnais,* ou le jeune Huon de Bordeaux. En fait, les membres du clergé et les religieux sont invités, moins à accomplir la fonction de leur *ordo* — prier pour l'ensemble du corps chrétien — qu'à venir en aide aux nobles chevaliers. Mais la plupart des *oratores,* comme le montrent les Moniages, se comportent en avares : ce sont, comme le dit J. Batany, « des bourgeois, c'est-à-dire, pour le public aristocratique, des vilains ».

C) *Laboratores et vilains.* — D'une façon générale, ceux qui travaillent, qu'ils soient paysans ou bourgeois, sont exclus du système des valeurs épiques. Victimes, comme ils l'étaient dans la réalité, des guerres menées par les nobles, ils ne sont présentés de manière positive que s'ils viennent en aide aux chevaliers. Les chansons de geste ne manquent pas en effet d'hôtes courtois, qui sont des bourgeois ; ces derniers peuvent également veiller sur la petite enfance d'un héros *(Enfances Vivien, Florent et Octavien),*

voire comme dans *Hervis de Metz,* entrer dans la généalogie du protagoniste. Mais de telles situations sont exploitées de façon à révéler les traits inaliénables de la noblesse : le jeune héros prend rapidement ses distances par rapport au milieu qui ne peut le contenir, le bourgeois ou le vilain montrent des qualités de cœur qui les éloignent de leur groupe social.

Ceux qui, dans l'univers épique, méritent vraiment d'être considérés comme des *vilains* portent en fait une tare essentielle : l'impossibilité radicale et définitive d'être jamais associés à l'ordre des *bellatores.* Car les passages d'un ordre à l'autre sont vantés dans la chanson de geste : les qualités du cœur, et notamment la vaillance au combat sont réputés permettre l'entrée dans la classe chevaleresque :

> Por qoi il sace proëce et vaselage,
> Onques ne fu aconté (pris en compte) li parages (la parenté)
>
> (*Aspremont,* 7444-7445)

La *vilenie* est donc sentie comme le refus de tout passage à un ordre supérieur, la permanence dans l'abjection :

> Lai (laisse) le vilain a faire son labor,
> Car li vilains n'a que faire d'onor ;
> A sa nature revient al cief del tor
> (Dès qu'il le peut)
>
> (*Aspremont,* 11224-11226).

D) *Les guerriers.* — Ce sont les héros essentiels de l'action épique. Conçus d'abord selon la grille de lecture féodale (des seigneurs et des vassaux), ils mettent leur vaillance au service du respect de leurs engagements : lorsque Raoul de Cambrai est adoubé par le roi Louis, il jure fidélité à son seigneur :

> Vostre anemi i aront mal voisin :
> Ne lor faut guere au soir ne au matin
>
> (481-482).

Les conflits, essentiels pour la constitution du récit, sont inhérents au système féodal lui-même : manquement du seigneur à ses responsabilités vis-à-vis de la descendance du vassal, opposition entre le devoir vassalique et les lois de la parenté. Ainsi Bernier, adoubé par Raoul et vassal de celui-ci, se trouve-t-il contraint de suivre son seigneur dans la guerre qui l'oppose au lignage de Vermandois, auquel il est apparenté : seule la violence de Raoul à son égard pourra le dégager de son serment.

L'autre pôle qui aimante le poème épique est issu de l'idéal chevaleresque : il s'agit de la lutte contre les ennemis de la foi. Argument essentiel de nombreux textes, l'esprit de croisade reste un thème important dans des œuvres où les rivalités de type féodal sont le cœur de la trame narrative.

A cet égard, les luttes contre les Sarrasins qui ouvrent la chanson de *Garin le Lorrain* sont loin de constituer une sorte de hors-d'œuvre : elles ancrent au contraire le poème dans une historicité incontestable, la lutte ancestrale des rois de France et d'Hervis, fondateur du lignage lorrain, contre les Sarrasins. L'épisode de croisade devient ainsi le point de passage obligé de toute grande figure héroïque : ainsi s'affirme la vaillance d'Ogier au début de la *Chevalerie,* ou de Renaud dans le poème auquel il donne son nom ; le plus remarquable des fils Aimon va même jusqu'à reconquérir Jérusalem, ce qui souligne aussi la convergence avec les préoccupations de l'époque, puisque la Ville sainte, comme on sait, est prise par Saladin en 1187.

La classe chevaleresque est souvent présentée comme la victime d'un pouvoir royal qui manquerait à sa mission — rendre la justice selon le code féodal — et qui s'appuierait sur des conseillers non issus du *barné,* c'est-à-dire des vassaux ayant prouvé leur fidélité à la fois dans la guerre et dans l'exercice du conseil. Aussi le vieil Aymon qui, dans le *Charroi de Nîmes,* vient calomnier Guillaume, figure de vassal exemplaire, se voit-il assommé comme un vilain. Est probablement traduite de la sorte l'inquiétude

de la classe noble, aux XII[e] et XIII[e] siècles, devant l'affermissement du pouvoir royal qui fait appel, pour se défendre des féodaux, à une chancellerie et à un corps d'officiers qui ne sont pas choisis parmi les nobles.

A cet égard, la chanson de geste est une forme de *laudatio temporis acti,* une glorification du temps révolu — et largement mythique — où le groupe des *bellatores,* avec ses vertus chevaleresques, constituait le bras sur lequel s'appuyait le souverain.

III. — L'histoire du texte épique

Inspirée par des événements qui précèdent parfois de plusieurs siècles le texte qui nous est parvenu, la chanson de geste est le fruit d'un cheminement complexe. Ce sont les caractéristiques de ce cheminement — l'histoire des origines — qu'il importe de dégager ici.

1. **La version des textes.** — A plusieurs reprises, les chansons de geste formulent elles-mêmes des hypothèses sur les circonstances dans lesquelles les exploits héroïques font l'objet d'une transmission épique. Il s'agit de l'œuvre de témoins oculaires, qui ont consigné ce qu'ils ont vu.

La *Chanson de Roland* attribue à saint Gilles le fait d'avoir assisté — peut-être par le moyen d'une vision — aux combats de Roncevaux et d'en avoir ensuite composé le récit :

> Ço dit la Geste e cil ki el camp fut :
> Li ber seinz Gilie, por qui Deus fait vertuz (miracles)
> (2097-2098).

Plusieurs textes mentionnent la présence sur le champ de bataille de jongleurs qui, le moment venu, participent courageusement à la lutte. Dans la *Chanson de Guillaume,* lorsque le héros revient de la seconde bataille de Larchamp en portant un cadavre en travers des arçons, les barons disent à Guibourc que le corps est sans doute celui

du jongleur de Guillaume, qui est aussi un combattant valeureux :

E pur sul itant qu'il est si bon chanteur
E en bataille vassal conquereür,
Si l'en aporte mun seignur de l'estur
(parce que c'est un chanteur hors pair, et lorsqu'il faut combattre, un hardi compagnon, mon seigneur le ramène du champ de bataille)
(1272-1274).

Le personnage de Graëlent, dans *Aspremont,* est aussi celui d'un jongleur-combattant : musicien et chanteur remarquable,

So ciel n'a home mels vïelast un son (air),
Ne miels desist un bon ver (strophe) de cançon
(9487-9488),

il est adoubé par Charlemagne et porte aux païens des coups extraordinaires.

Le *Roman de Rou,* de Wace, donne de la relation entre jonglerie et exercice du métier des armes l'illustration la plus célèbre. Dans son récit de la bataille d'Hastings, il montre le jongleur Taillefer encourageant les guerriers au combat en leur rappelant l'héroïsme des preux de Roncevaux :

Devant le duc /Guillaume/ alout chantant
De Karlemaigne et de Rollant
E d'Oliver et des vassals
Qui moururent en Roncevals

avant de prendre lui-même part à la lutte. D'autres versions de l'anecdote attestent sa célébrité. Gui d'Amiens *(Carmen de Hastingae Proelio)* évoque la mort glorieuse du jongleur *Incisor-Ferri* (Taillefer), et Guillaume de Malmesbury mentionne le chant de la *cantilena Rollandi, ut martium viri exemplum pugnaturos accendunt* (afin d'enflammer par l'exemple martial du héros ceux qui vont combattre).

Il n'est donc pas surprenant qu'une chanson, *Raoul de Cambrai,* mette en scène un personnage qu'elle désigne à la fois comme un participant à la bataille d'Origny et comme l'auteur de la chanson qui en perpétuera la mémoire : Bertolai, natif de Laon, extrait d'une famille illustre,

> De la bataille vi tot le gregnor fais
> (les engagements majeurs)
> Chançon en fist, n'orreis milor jamais,
> Puis a esté oïe en maint palais
>
> (2447-2449).

Ces indications entrecroisées sont des plus utiles. Sans nous assurer de l'origine exacte du poème épique — en l'absence d'autre témoignage, nous ne pouvons faire une confiance excessive à l'hypothèse proposée par *Raoul de Cambrai* —, elles nous introduisent à la conscience profonde de la chanson, qui est de dire l'exacte vérité, telle qu'elle aurait pu être rapportée par un protagoniste. Elles insistent d'autre part sur le lien entre poème épique et héroïsme en montrant — ce qui n'est pas impossible — que des jongleurs ont été de hardis combattants, et que la chanson de geste, sous une forme ou une autre — la *cantilena Rotholandi* n'est pas nécessairement le *Roland* d'Oxford — a pu accompagner la lutte.

C'est donc une « conscience épique », remontant à la seconde moitié du XI^e^ siècle (Gui d'Amiens meurt en 1076) que traduisent ces indications. Pouvons-nous remonter plus loin dans le temps ?

2. **Repères extérieurs aux chansons.** — Comme les poèmes sur lesquels nous nous interrogeons, il ne peut s'agir que d'une documentation écrite. On distinguera les sources de type historique et les indices, de nature très diverse, qui attestent une activité légendaire.

A) *Sources historiques.* — Elles sont, comme on l'a vu, rares, fragmentaires, et ne rendent compte que d'une partie souvent très modeste d'une chanson. Sauf lorsqu'on a

affaire à des œuvres fidèles à l'histoire (les premières épopées de la croisade), il est difficile d'imaginer en elles le point de départ de l'activité jongleresque.

Elles peuvent en revanche être le témoin de celle-ci, comme la *Chronique d'Hariulf,* qui mentionne en 1088 le personnage d'Isembart, lequel n'est pas historique mais issu d'une version de *Gormont et Isembart* antérieure au texte conservé. Parfois, il est difficile de décider si le texte historique précède ou suit l'activité épique. Dans leur relation de l'attaque par les *Wascones* de l'armée de Charlemagne dans les Pyrénées, les manuscrits de la *Vita Karoli,* composée par Eginhard vers 826, se divisent en deux groupes ; l'un ne mentionne que deux officiers ayant trouvé la mort lors du combat, Eggihard, maître de la table royale, et Anselme, comte du palais ; l'autre en ajoute un troisième : *Hruodlandus, Brittanici limitis praefectus,* Roland, préfet de la marche de Bretagne. Quel est, des deux groupes, le plus ancien ? S'il s'agit de celui qui mentionne les deux noms, le texte historique apparaît antérieur à toute activité légendaire à propos de la bataille de Roncevaux ; s'il s'agit du groupe aux trois noms, cette activité se manifeste dès le IX^e^ siècle, et c'est elle qui a imposé le nom de Roland, lié à l'épopée pyrénéenne. Or, quelle que soit la subtilité des arguments échangés, on ne peut concevoir de certitude à cet égard.

B) *Indices divers.* — On examinera ici les documents qui, antérieurs aux poèmes conservés, témoignent d'une activité légendaire.

a) La *Vita sancti Wilhelmi,* écrite en 1122, qui raconte l'histoire du fondateur de l'abbaye de Gellone, Guillaume de Toulouse, mentionne les combats livrés par le héros devant Orange « que les Sarrasins, avec leur Thibaut, avaient occupée depuis longtemps ». Guillaume prend la ville, en fait sa résidence principale : « C'est pourquoi cette ville, par la gloire d'un si grand guerrier, est illustre aujourd'hui dans tout l'univers. » Or la prise d'Orange sur les Sarrasins est entièrement imaginaire, tandis qu'elle

constitue, dans le cycle épique de Guillaume, l'exploit fondateur qui justifie le nom du héros. Quarante ans avant le poème de la *Prise d'Orange* (*ca* 1160), une tradition légendaire s'est imposée au rédacteur de la *Vita.*

b) La *Conversio Othgerii militis* (3e quart du xie siècle) nous renvoie à la légende d'Ogier. Ecrit à la gloire de l'abbaye bénédictine de Saint-Faron, dans les environs de Meaux, ce texte raconte comment *Othgerius,* illustre guerrier de Charlemagne, le premier de l'empire après le souverain, renonça au siècle alors qu'il était dans l'éclat de sa gloire et se fit moine à l'abbaye de Saint-Faron, dont il avait reconnu la sainteté ; il entraîna à sa suite un de ses compagnons de guerre, Benoît. Or la chanson de la *Chevalerie Ogier,* dont la version conservée n'est pas antérieure au début du xiiie siècle, associe la vaillance d'Ogier au soutien accordé à l'empereur, mentionne l'abbaye Saint-Faron — Broiefort, le cheval d'Ogier, y est hébergé lors de la captivité du héros à Meaux — et fait de Benoît le compagnon du rebelle. Le texte hagiographique, très différent de la *Vita Hadriani,* autorise donc l'hypothèse d'une activité légendaire sur Ogier au cours du xie siècle.

c) La *Nota Emilianense* est un document de découverte relativement récente (1953). Cette note, rédigée en latin et remontant à une période voisine de la *Conversio* (1065-1075) évoque l'expédition de Charlemagne en Espagne en 778. L'empereur est accompagné de douze neveux, « et leurs noms étaient Roland *(Rodlane),* Bertrand *(Bertlane),* Ogier à la courte épée *(Oggero spata curta),* Guillaume au nez courbe *(Ghigelmo Alcorbitanas),* Olivier *(Olibero)* et l'évêque mon seigneur Turpin ».

Apparaissent donc, sous le nom de neveux, les douze pairs, avec les héros bien connus du *Roland,* mais aussi avec plusieurs personnages du cycle de Guillaume d'Orange, et particulièrement Guillaume au nez courbe, le *Guillelmus curbinasus* du faux diplôme de saint Yrieix (vers 1090), le *Guillaume al corb nés* de la *Chanson de Guillaume* (vers 1150). Bertrand est peut-être le neveu de

Guillaume, à moins qu'il ne s'agisse du fils de Naimes de Bavière.

La *Nota* donne ensuite une version de la bataille de Roncevaux qui correspond sur plusieurs points au *Roland* d'Oxford (désignation du neveu de Charles pour l'arrière-garde, mort de celui-ci en franchissant le port de Cize-Sicera) et retrouve les textes annalistiques en mentionnant le tribut offert par Saragosse pour hâter la levée du siège.

Contemporaine du texte d'Oxford, la *Nota* est antérieure aux plus anciens textes du cycle de Guillaume et comporte peut-être des éléments plus archaïques que ceux du *Roland* conservé ; elle confirme donc elle aussi le caractère précoce de traditions légendaires relatives à Guillaume et à Roncevaux.

d) Le document le plus ancien paraît être le texte connu sous le nom de *Fragment de La Haye* ; il s'agit d'un court texte en prose latine, écrit entre 980 et 1030 d'après un original versifié en hexamètres. Chargé de souvenirs de Virgile, d'Ovide et de plusieurs autres poètes latins, le *Fragment* célèbre le siège et la prise d'une ville, des combats menés dans les *Campi Strigilis,* et fait intervenir des personnages dont l'un est Charlemagne *(Carolus imperator),* et les autres renvoient aux figures célèbres du cycle de Guillaume : Bernard de Brabant *(Bernardus),* Hernaut *(Ernaldus* ou *Ernoldus),* Guibelin *(Wibelinus),* tous frères du héros, et du côté des Sarrasins Borel et ses fils, que cite par exemple la *Chanson de Guillaume.*

Le *Fragment* témoigne donc nettement de l'existence, à l'époque de sa rédaction, d'une activité légendaire. Sous quelle forme et en quelle langue ? D'une part, le travail légendaire est déjà confié à l'écrit, dont il peut emprunter la langue, c'est-à-dire le latin, soit en prose, soit en vers (le modèle suivi par le *Fragment*) ; d'autre part, certains aspects stylistiques du texte latin manifestent d'étonnantes ressemblances, soulignées par P. Aebischer, avec la technique des répétitions et des enchaînements de laisses caractéristiques de la chanson de geste. Le *Fragment* ne permet pas en revanche de

déterminer s'il existe, à la base des hexamètres latins, un texte en langue vulgaire.

e) Parmi les autres indices d'une activité légendaire précoce, on citera les *couples onomastiques,* étudiés par R. Lejeune. Le fait de rencontrer au bas d'une charte des signatures associant le nom de Roland à celui d'Olivier témoigne du fait qu'au milieu du XI^e^ siècle on n'hésite pas à donner comme noms de baptême, dans une même famille, ceux qui renvoient au prestigieux couple épique : comme l'histoire ignore Olivier, ce goût renvoie nécessairement à une tradition rolandienne antérieure à 1050.

C) *Conclusion.* — Les documents dont nous disposons aujourd'hui prouvent l'existence, dès la première moitié du XI^e^ siècle, d'une activité légendaire épique, non ignorée par les lettrés, puisqu'elle accorde déjà une place à l'écrit, suivant des formules qui vont devenir caractéristiques de la chanson de geste ; elle témoigne du même coup d'une élaboration esthétique considérable.

A partir de là, deux questions subsistent, que les critiques ont cherché à associer : comment le souvenir de faits souvent très éloignés dans le temps a-t-il pu être conservé de manière à séduire un ou plusieurs poètes ? Quelle forme a prise, avant les textes dont nous disposons, l'élaboration légendaire dont nous connaissons de nombreux indices ? Ou, si l'on prend l'exemple du *Roland,* quel intérêt pouvait-il y avoir, vers l'an mille, à rappeler l'histoire de la défaite impériale de 778, et quelle forme pouvait revêtir la *cantilena Rotholandi,* pour reprendre l'expression de Gui d'Amiens ?

3. **Les hypothèses critiques.** — Dans l'océan des hypothèses qui ont cherché à fournir une réponse à ces deux questions, deux modes de pensée se sont affrontés pendant près d'un siècle, de 1865 à 1960. L'un, *traditionaliste,* a mis l'accent sur le caractère ininterrompu de l'activité épique et sur la diversité des éléments qui ont présidé

à son élaboration ; l'autre, *individualiste,* s'est attaché essentiellement aux textes conservés, soulignant l'importance du créateur unique dont le texte poétique permet de lire l'intervention. Schématiquement parlant, l'hypothèse traditionaliste rend compte du lien qui unit l'événement lointain au poème et accorde une place importante à l'oralité ; l'hypothèse individualiste privilégie l'écrit et l'acte créateur du poète, recherchant à l'époque même de la rédaction des textes les raisons de leur actualité. Des nuances et des variantes nombreuses sont apparues dans chaque camp, qui ont permis de rapprocher progressivement les points de vue, sans les confondre toutefois.

A) *Les traditionalistes.* — Travaillant dans un climat postromantique, G. Paris, dans son *Histoire poétique de Charlemagne* (1865) attribue la naissance de l'épopée à une élaboration collective. Les premiers chanteurs de geste sont les guerriers qui, en langue germanique aussi bien que romane, célèbrent les hauts faits auxquels ils ont eux-mêmes pris part. Leurs *cantilènes,* brefs poèmes lyriques ou lyrico-épiques, d'élaboration et de transmission orale, constituent une tradition nationale, que des jongleurs vont, à partir du X^e^ siècle, reprendre et modifier au moment où va s'opérer le passage à l'écriture.

L'interprétation de P. Rajna (*Le origini dell' epopea francese,* 1884), modifie sur plusieurs points les hypothèses de G. Paris. Selon l'érudit italien, il y a bien continuité, depuis les origines, de la tradition épique, mais celle-ci est dès le départ littéraire et historique, et célèbre les exploits des princes. Héritière de l'épopée germanique, elle existe dès la période mérovingienne et a laissé des traces dans des textes de chroniques comme les *Histoires* de Grégoire de Tours ou de Frédégaire. Bien que nous n'ayons pas conservé de manuscrits de ces poèmes, rien ne s'oppose à ce qu'ils aient assez vite été transcrits : outre les résumés cités plus haut, nous savons par Eginhard que Charlemagne fit copier, « pour que le souvenir ne s'en perdît pas, les très antiques poèmes barbares où

était chantée l'histoire des guerres des vieux rois ». L'hypothèse de Rajna a le mérite de concevoir le travail d'élaboration épique autrement que comme l'assemblage de parties hétéroclites ; elle relie également l'histoire de l'épopée française à celle de l'épopée européenne, sans diluer la part de responsabilité de chaque auteur.

De grands médiévistes, comme F. Lot, R. Lejeune ou R. Louis, se sont attachés à préciser la nature des faits historiques susceptibles de rendre compte du plus grand nombre d'aspects d'un poème, laissant de côté la théorie des origines germaniques mais reprenant le thème d'une tradition à la fois lyrique et narrative ininterrompue. Pour F. Lot, *Raoul de Cambrai,* dans sa première partie (jusqu'à la mort de Raoul) est « né des événements. Et Bertolai est, au moins symboliquement, son auteur ou sa caution ».

En 1960 Ramon Menendez-Pidal, faisant le bilan de la longue histoire du traditionalisme et exploitant des données nouvelles, comme celles de la *Nota,* apportait un point d'orgue dans ce domaine. Il mettait l'accent sur le parallélisme entre l'histoire savante — celle des chroniques — et l'histoire chantée, en langue vernaculaire : cette dernière, qui propose une information versifiée, est, comme l'autre, contemporaine des événements ; elle subit de nombreuses altérations au cours de ses renouvellements, et la dimension narrative et poétique prend de plus en plus d'importance. Les différentes versions de la *Chanson de Roland* et les indications de la *Nota* permettent ainsi de reconstituer un *Cantar de Rodlane* primitif, aboutissement d'une série très longue de récits célébrant le même événement.

B) *Les individualistes.* — Leur chef de file est incontestablement J. Bédier qui, dans ses *Légendes épiques* (1908-1913), a eu l'immense mérite de s'attacher de toutes ses forces aux textes que nous possédons, d'en faire de lumineuses exégèses, et de mettre en évidence la notion de poète créateur. Avec lui, la thèse individualiste met

d'abord l'accent sur le respect dû à la chanson conservée — seul document sûr — et incite à la méfiance à l'égard de toute reconstitution.

Mais Bédier doit aussi expliquer comment, à ses yeux, l'histoire de l'épopée médiévale commence avec les premiers textes manuscrits — dont il retarde le plus possible la date — et expliquer pourquoi un souvenir historique — le guet-apens de 778 par exemple — est parvenu à la connaissance d'un poète qui l'a transformé par la magie de son art.

Aux yeux du critique, tout part des routes de pèlerinage — « Au commencement était la route... » — car c'est dans les sanctuaires, où les clercs ont accès aux documents historiques, que sont élaborées des traditions légendaires, étayées par les reliques des héros montrées aux pèlerins ou aux voyageurs : ces traditions, reprises par les jongleurs, donnent, grâce à eux, naissance aux chansons de geste. Ainsi d'Aix-la-Chapelle, où l'on pouvait vénérer les reliques de la Passion, celles mêmes que célèbre le *Voyage de Charlemagne à Jérusalem* ; ainsi de Vézelay, où l'on honorait la Madeleine, comme le fait *Girart de Roussillon.* Les grands itinéraires de pèlerinages, Saint-Gilles-du-Gard, Rome, Saint-Jacques-de-Compostelle, sont parsemés de sanctuaires qui ont pu exercer une telle fonction de témoignage d'un passé glorieux et de stimulation à l'égard de l'activité poétique. Ainsi, pour le « voyage de Galice », le *Liber sancti Jacobi,* composé vers 1150, et qui se présente comme le guide du pèlerin, donne des indications sur les lieux où sont conservées les reliques des preux de Roncevaux : si l'on prend la route de Toulouse (qui longe la Méditerranée en venant de Saint-Gilles), il faut rendre visite « au corps du bienheureux confesseur Guillaume... qui par son courage et sa vaillance soumit, dit-on, les villes de Nîmes et d'Orange » ; si l'on passe par Bordeaux, on verra « le corps du bienheureux Roland, martyr », ainsi que son olifant : l'un se trouve à Bordeaux, l'autre à Blaye.

Pour Bédier, il n'existe donc pas de tradition épique, née avec les événements, qui ait porté jusqu'au XI^e siècle leur souvenir ; des « essais » épiques ont pu avoir lieu, mais ils ne sauraient se comparer aux chefs-d'œuvre (Bédier pense surtout au *Roland*) qui naissent du génie de poètes trouvant leur matière dans la conjonction du savoir des clercs et de légendes entretenues par eux en des lieux déterminés. L'apôtre de l'individualisme, dont la pensée fut continuée en France par A. Pauphilet et en Italie par A. Viscardi, est un critique précieux des hypothèses formulées parfois avec trop d'audace par les traditionalistes sur les formes précises qu'a pu prendre l'activité légendaire avant les textes conservés : il se montre à son tour léger dans l'affirmation d'une nouveauté radicale de la chanson de geste au XI^e siècle et dans la systématisation de l'apport des légendes cléricales. Elles font parfois défaut *(Gormont et Isembart)* ou ont été composées après coup *(Liber sancti Jacobi)*.

C) *Autres théories.* — Proche de l'explication individualiste en tant qu'elle suppose une origine savante est l'hypothèse des origines latines, défendue avant 1940 par M. Wilmotte et G. Chiri, qui cherche à établir une relation entre l'épopée carolingienne (*Waltharius,* qui célèbre les exploits de Gautier d'Aquitaine, *De Bello Parisiacae urbis,* d'Abbon, consacré à la guerre contre les Normands) et la chanson de geste. En fait, si de telles œuvres du IX^e siècle sont incontestablement épiques, elles se situent dans la tradition virgilienne, et aucune comparaison stylistique précise ne peut être réalisée.

Enfin, intermédiaire entre la position des successeurs de Bédier et le néo-traditionalisme de Menendez-Pidal, l'explication conciliatrice exposée par P. Le Gentil dans sa *Chanson de Roland* (1955), associe l'idée d'une *activité légendaire* aux formes multiples qui relie l'événement historique et les textes épiques, à celle d'une *activité épique latente* (XI^e siècle), dont les essais ont précédé et préparé les chefs-d'œuvre qui nous sont parvenus.

D) *Essai de bilan.* — Depuis les années 1960, la question des origines a cessé de mobiliser les énergies des critiques, mais les orientations suivies depuis lors (structuralisme de J. Rychner ; accent mis sur l'oralité par P. Zumthor ou sur la cohésion des familles de manuscrits par M. Delbouille) ont nourri, serait-ce de manière indirecte, la réflexion sur la question et permettent de préciser quelques éléments. Sans qu'on puisse justifier de manière rigoureuse le fait qu'un événement déterminé frappe les mémoires, il apparaît que les chansons de geste sont liées à des faits historiques ou à d'autres textes épiques qui s'y rattachent.

Le souvenir de ces événements a été célébré d'abord oralement, comme ces poèmes barbares dont Eginhard nous dit que Charlemagne voulait les confier à l'écrit, de façon à ce que le souvenir n'en disparaisse pas. Certains textes historiques en présentent des résumés (les *Histoires* de Grégoire de Tours), et l'épopée anglo-saxonne ou germanique en a conservé la trace : l'histoire de Gautier d'Aquitaine existe avant l'an mille dans ces deux traditions *(Waldere* et *Walthariuslied).*

Si le constat de l'existence de remaniements dans la tradition épique conservée (*Roland* d'Oxford et *Rolands* rimés, par exemple) nous permet d'affirmer avec certitude qu'aucun poème ne nous est parvenu dans sa version originale — Bédier lui-même concédait que « la *Chanson de Roland* n'est pas un commencement » — rien ne nous empêche de penser que le travail d'élaboration des « procédés narratifs », de la « rhétorique » et de la « poétique » de nos chansons a commencé bien avant que des textes, antérieurs de toute façon aux versions conservées, soient confiés à l'écriture. La distinction observée par Le Gentil entre *activité légendaire et activité épique latente* n'a donc pas de raison d'être. Il est en effet impossible de produire des témoins marquant le passage d'une sorte de consignation de l'événement par le chant — l' « histoire versifiée » dont parle Menendez-Pidal — à l'élaboration proprement épique ;

en revanche, la vraisemblance suggère une très longue élaboration des procédés qui, présents dans le *Fragment de La Haye* (début du XI^e^ siècle), se sont constitués auparavant dans une tradition orale. Sans doute n'aurons-nous jamais d'information précise sur les étapes de cette gestation ; nous savons seulement qu'au IX^e^ siècle, on se préoccupait déjà de confier à l'écrit les chants en l'honneur des vieux rois.

Chapitre IV

LES POÈMES

La centaine de textes parvenue jusqu'à nous révèle le souci qu'ont eu les jongleurs d'établir des liens entre les différents poèmes. Avant de présenter quelques chansons importantes, il faut envisager quelques principes de classement.

I. — Les groupements possibles

1. **Classement thématique.** — Par leur contenu, leur tonalité ou les rapports entretenus avec d'autres genres littéraires, les textes peuvent être répartis en trois groupes.

A) *Poèmes où domine l'idéal de la croisade.* — Les chansons les plus anciennes, comme le *Roland, Gormont et Isembart,* la *Chanson de Guillaume* mettent au premier plan la lutte contre l'ennemi de la foi chrétienne, le Sarrasin. Se rattachent évidemment au même thème les épopées de la croisade, qui racontent la fondation et l'histoire du royaume de Jérusalem.

B) *Chansons de révolte et de lignage.* — Il s'agit des poèmes qui s'organisent autour des conflits qui prennent naissance au sein d'un système dominé par l'idéologie féodale : opposition entre seigneur (notamment le roi) et vassal, entre les devoirs vassaliques et ceux de la parenté, entre des lignages rivaux. Parmi les œuvres, souvent très belles, qui relèvent de cette thématique, on citera *Raoul de*

Cambrai, où dominent les conflits entre féodalité et parenté, la *Chevalerie Ogier* et *Renaut de Montauban,* qui privilégient les luttes entre le roi et ses vassaux, enfin les poèmes qui mettent aux prises le clan des Lorrains avec celui des Bordelais *(Garin le Lorrain, Gerbert de Metz).*

C) *Chansons d'aventures.* — Caractérisés par des structures qui mettent l'accent sur les péripéties affectant le destin des personnages, ces poèmes, influencés par le roman, organisent le parcours du héros en fonction des variations d'un destin capricieux, qui l'expose à des rencontres et à des séparations, et font une place au merveilleux et à l'amour. Ce type d'œuvre apparaît relativement tôt, avec *Beuves de Hantonne* (fin XII^e siècle) ; elle trouve, soixante ans plus tard, un élan décisif avec *Huon de Bordeaux.*

2. **L'organisation cyclique.** — Les textes épiques eux-mêmes proposent une autre sorte de classement, qui associe famille de héros et événements fondateurs. Bertrand de Bar-sur-Aube, dans *Girart de Vienne* (vers 1180), énumère, sous le nom de *gestes,* trois ensembles épiques que nous désignons aussi sous le nom de cycles : les épopées « des rois de France », celles de Doon de Mayence, celles de Garin de Monglane.

Le troisième exemple cité par Bertrand est présenté par plusieurs familles de manuscrits — appelés manuscrits *cycliques* — et se développe suivant un principe généalogique. Guillaume d'Orange en est la figure essentielle et sans doute primitive ; les textes les plus anciens *(Couronnement de Louis, Charroi de Nîmes, Prise d'Orange, Chanson de Guillaume)* célèbrent ses exploits. Il apparaît très tôt comme entouré d'un lignage, et le sacrifice de son neveu Vivien fait partie des premiers récits. Plus tard, des poèmes seront consacrés à son père *(Aimeri de Narbonne),* ses frères *(Les Narbonnais),* son oncle *(Girart de Vienne)* ou son grand-père *(Garin de Monglane).* L'introduction précoce d'un élément héroï-comique (le géant

Renouart, beau-frère de Guillaume), fait de ce cycle aux vingt-quatre chansons le plus vaste et plus riche de la littérature épique.

La Geste des rois est un ensemble plus flou, puisqu'on peut y faire entrer tous les poèmes où un souverain joue un rôle important, qu'il s'agisse d'un prince mérovingien (le fils de Clovis dans *Floovent*), de Charles Martel *(Girart de Roussillon)*, de Pépin le Bref *(Berthe aux grands pieds)* ou de Charlemagne. La critique moderne désigne sous le nom de cycle du roi les œuvres qui s'organisent autour du grand empereur, mais les contours de cet ensemble restent imprécis : à l'exception des épopées de la croisade, la plupart des chansons de geste pourraient être rattachées à ce groupe qui ne se caractérise pas, contrairement à la Geste de Monglane, par des manuscrits cohérents.

On peut en dire autant de la Geste de Doon de Mayence, qui procède d'une vision très partielle. Le poème qui raconte les exploits de jeunesse du fondateur de la lignée, *Doon de Mayence,* est tardif (milieu du XIII^e siècle), ainsi que l'histoire de son fils aîné *(Gaufrey)*. Bertrand de Bar-sur-Aube ne songe en réalité qu'à la famille de Ganelon, qui résume à ses yeux le lignage de Mayence ; les chansons tardives, et surtout les remaniements italiens de la fin du Moyen Age le suivront sur ce point, qui verront dans les « Mayençais » le lignage des traîtres par excellence.

En revanche, si l'on se fonde à la fois sur le contenu des œuvres et sur les manuscrits qui les ont transmises, on peut reconnaître d'autres ensembles cycliques d'envergure plus modeste. La Geste des Lorrains, fondée sur l'antagonisme de lignages rivaux, se déploie selon le principe généalogique. A partir de l'histoire du héros fondateur, Garin, on présente celle du fils, Gerbert, celle du père, Hervis, et enfin celle du petit-fils, Anséis. On peut identifier aussi un cycle de *Renaut de Montauban* : à l'histoire de Renaut (début du XIII^e siècle) succède celle de son cousin Maugis, de Vivien, frère de celui-ci, et enfin le récit de la mort de Maugis. Cet ensemble sera

élargi dans les remaniements ultérieurs. A la fin du XIII^e^ et au début du XIV^e^ siècle, un petit cycle s'organise également autour de *Huon de Bordeaux,* avec l'addition d'un prologue *(Auberon)* et de suites consacrées à la descendance féminine et masculine du héros. On peut citer encore une *Geste de Nanteuil,* rattachée au cycle de Doon de Mayence, puisque le fondateur de la lignée, Doon, est le fils cadet de Doon de Mayence ; elle comprend quatre textes, dont le premier, *Doon de Nanteuil,* ne subsiste qu'à l'état de fragment.

Enfin des groupements sont parfois effectués entre deux poèmes, qui entendent se situer dans la continuité l'un de l'autre. Il en est ainsi d'*Elie de Saint-Gilles* et *d'Aiol* : les deux héros sont père et fils et les chansons, qui pourraient être du même auteur, sont contenues dans le même manuscrit. Des liens comparables associent *Ami et Amile* et *Jourdain de Blaye.*

Les principes de constitution du premier cycle de la croisade sont plus complexes. Il s'agit d'abord d'un principe chronologique, puisque les poèmes ont pour but de célébrer les événements de la première Croisade, d'où le récit de la prise d'Antioche, à laquelle succède celle de Jérusalem. Mais il s'agit aussi, selon les principes d'une geste comme celle de Monglane, de suivre un développement de type généalogique : avec l'histoire du Chevalier au Cygne et celle des *Enfances Godefroy,* le cycle déploie la fresque héroïque et merveilleuse de la généalogie du premier roi de Jérusalem et celle de ses premiers exploits. Le deuxième cycle (XIV^e^ siècle) après avoir repris dans une énorme compilation *(Le Chevalier au Cygne et Godefroid de Bouillon)* les éléments essentiels du premier cycle, présente avec *Baudoin de Sebourc* et le *Bastard de Bouillon* un récit imaginaire de l'accession de Baudoin du Bourg au trône de Jérusalem et fait de Saladin, dont il suit l'histoire dans une quatrième œuvre perdue, sauf dans sa version en prose, un héros de type chevaleresque. Une logique pseudo-historique guide ici la narration, puisque l'histoire se termine avec la fin de la troisième Croisade.

II. — Textes significatifs

Les poèmes retenus ici s'imposent, soit par leur qualité exceptionnelle, soit parce qu'ils traduisent des orientations significatives prises par les chansons de geste.

1. **La « Chanson de Roland » et ses relectures.** — Premier texte parvenu jusqu'à nous, la *Chanson de Roland* est un chef-d'œuvre qui témoigne de la maîtrise parfaite de toutes les ressources de l'art épique.

Une première partie (1-791) noue le drame. Blancandrin, envoyé de Marsile, convainc Charlemagne d'accepter une offre de paix qui n'est qu'un simulacre, et Ganelon, parâtre de Roland, est chargé de porter la réponse des Français. Sur le chemin de Saragosse, Blancandrin prépare à la trahison le cœur de Ganelon et Marsile reçoit bientôt du félon la promesse de faire désigner Roland pour l'arrière-garde : tous les guerriers périront dans un guet-apens.

Sitôt le gros des troupes impériales parti, le piège se démasque. Roland, malgré l'avis de son compagnon Olivier, refuse d'appeler Charlemagne à l'aide, et la bataille s'engage. D'abord favorable aux chrétiens, elle conduit à l'anéantissement progressif de l'arrière-garde. Roland sonne enfin du cor, malgré le refus d'Olivier qui regrette que toute aide soit désormais inutile. Charlemagne entend l'appel, fait faire volte-face à l'armée et galope vers Roncevaux, malgré les mensonges de Ganelon qui tente de faire croire à une plaisanterie de Roland (792-1850). Il est trop tard ; tous les compagnons de Roland meurent les uns après les autres ; le héros les rassemble et Turpin, l'archevêque, les bénit. Resté seul, Roland tente de briser son épée, mais Durendal ne peut rompre. L'âme du héros abandonne son corps et les anges la recueillent, la portant à Dieu (1851-2396).

Charles poursuit vers Saragosse les païens survivants, et tous se noient dans l'Ebre. Marsile, qui a échappé au massacre, cède au désespoir mais Baligant, émir de

Babylone, vient à son secours, et une terrible bataille se prépare pendant que Charlemagne, avant de ranger son armée en bataille, se lamente sur le corps de son neveu. Grâce à l'aide divine, l'empereur tue Baligant et prend Saragosse, où Marsile est mort de désespoir. Charlemagne revient en France, emmenant avec lui Bramidoine, veuve de Marsile, dont il espère la conversion (2397-3674).

Dans la dernière partie de la chanson (3675-4002) Charles, revenu à Aix-la-Chapelle, annonce la mort de Roland à Aude, sa fiancée, qui meurt de chagrin. Il doit ensuite punir le traître, que la puissance de son clan pense un moment disculper ; mais Thierry d'Anjou s'offre à prouver la trahison en combattant Pinabel, champion de Ganelon, et Dieu soutient celui qui est du côté du droit. Ganelon est écartelé, Bramidoine baptisée, et l'ange de Dieu invite Charles à se préparer à défendre de nouveau la foi.

Bien qu'elle apparaisse comme le résultat d'une élaboration prolongée, cette première version du *Roland* est d'une cohésion et d'une beauté admirables. Non seulement les motifs caractéristiques — combats, scènes de conseil, planctus — sont d'une qualité narrative et lyrique exemplaires, mais les personnages trouvent dans des systèmes variés d'opposition les moyens d'une richesse exceptionnelle : le couple épique, associant deux figures complémentaires (Roland et Olivier) ou opposées (Roland et Ganelon), permet d'explorer le champ des valeurs héroïques ou de leur perversion. Il permet aussi l'élargissement du temps épique en confiant à chacun des personnages un savoir sur l'autre qui excède la durée de la diégèse. Aussi le premier de nos textes épiques, fondé sur un double conflit — lutte personnelle de Ganelon contre Roland, lutte collective de la chrétienté contre les païens — apparaît-il comme exemplaire.

Si sa préhistoire est hypothétique, le déploiement de la tradition rolandienne en Europe peut être cerné avec une relative précision. A côté du texte d'Oxford, une autre

version assonancée (manuscrit V4 de Venise) présente une partie ancienne associée à des données plus récentes (un récit de la prise de Narbonne notamment). A la fin du XII^e^ et au XIII^e^ siècle, des versions rimées, regroupées en deux traditions, développent de nombreuses péripéties (fuite de Ganelon) et accentuent le pathétique : Aude devient l'émouvante héroïne d'un petit roman mélodramatique. Au XIII^e^ siècle également, *Galien,* dont nous n'avons conservé que des versions tardives, associe au drame de Roncevaux l'histoire du fils d'Olivier et de la fille de l'empereur de Constantinople, inspirée par un épisode du *Voyage de Charlemagne à Jérusalem.*

En dehors du domaine d'oïl, la tradition rolandienne est nombreuse et variée. Le *Ronsasvals* en langue d'oc (XIII^e^ siècle) atteste la diffusion de la légende en France méridionale dès le XII^e^ siècle. En Allemagne, la version d'Oxford est à l'origine du *Ruolantes Liet* du prêtre Konrad (1170), dont s'inspirent au XIII^e^ siècle le *Karl der Grosse* et le *Karl Mainet.* Une version proche d'Oxford et de V4 sert à l'auteur de la traduction norroise contenue dans la branche VIII de la *Karlamagnussaga* (vers 1250).

En Espagne, deux traditions se font face. L'une, inspirée par la chanson française, nous a laissé le fragment du *Roncesvalles* castillan (XIII^e^ siècle) et de nombreuses allusions contenues dans des textes historiques et littéraires. La seconde, procédant d'une réaction contre la tradition rolandienne, fait de Bernardo del Carpio le héros de Roncevaux, où il inflige aux Français une sanglante défaite afin de lutter contre les prétentions hégémoniques de Charlemagne.

En Italie, la tradition rolandienne est précoce et multiforme. Outre le manuscrit V4, qui a conservé une version primitive, le manuscrit V7 présente une importante version rimée, qui a elle-même inspiré de nombreux remaniements, *Fatti di Spagna, Rotta di Roncisvalle, Spagna in rima* et *in prosa* des XIV^e^ et XV^e^ siècles.

Outre des versions galloises, anglaises et néerlandaises de la chanson, il convient encore de signaler deux œuvres

latines. L'une, le *Carmen de prodicione Guenonis* (XIII^e siècle), n'est qu'un exercice d'école. L'autre, l'*Historia Karoli Magni et Rotholandi* (vers 1150), est connue sous le nom de *Chronique de Turpin* ou *Pseudo-Turpin,* puisque c'est à l'archevêque qu'en est attribuée la rédaction. Ce texte, dû à un moine clunisien, conte deux expéditions successives de Charlemagne en Espagne. La première, assez brève, se termine avec la fondation de l'église de Saint-Jacques ; la seconde contient dans sa dernière partie l'épisode de Roncevaux, avec la trahison de Ganelon et la mort de Roland. Différente sur certains points du poème (Roland a un frère, Baudoin, qui l'assiste au moment de son agonie), cette œuvre cléricale a d'abord une visée d'édification, dont Charlemagne et Roland se font les champions, prône une vie soumise aux préceptes de l'église et célèbre la dignité suprême du martyre. Œuvre de propagande en faveur du pèlerinage de Saint-Jacques-de-Galice, elle trouvera naturellement sa place dans le *Guide du Pèlerin,* mais elle apporte surtout une caution historique précieuse à la tragédie de Roncevaux : les *Grandes chroniques de France* en font un chapitre de l'histoire de Charlemagne. Elle inspirera de nombreuses continuations épiques (*L'entrée d'Espagne,* au XIV^e siècle) et sera souvent utilisée dans les imprimés, depuis la fin du XV^e siècle, pour transmettre le souvenir de l'expédition d'Espagne.

Outre des relectures multiples, des poèmes étrangers à l'histoire de Roncevaux attestent de manière diverse le caractère fondateur du *Roland.* Les uns sont inspirés par sa thématique : solitude du héros voué au martyre pour cause de fidélité à la parole donnée, comme Vivien dans la *Chanson de Guillaume* ; trahison perpétrée par Ganelon, autour duquel s'organise un « lignage des traîtres » repérable dans de nombreux poèmes *(Renaut de Montauban, Geste de Nanteuil).* D'autres chansons se donnent pour tâche d'éclairer l'histoire des protagonistes du *Roland* ; *Girart de Vienne* présente la rencontre entre Olivier et Roland et narre le début des amours d'Aude et de

Roland ; *Aspremont* raconte les premiers exploits de Roland, avec la conquête de l'olifant et de Durendal, tandis qu'Aumont, l'un des principaux adversaires du héros, mime la démesure de Roland à Roncevaux.

2. **Le cycle de Guillaume d'Orange.** — Le cycle le plus imposant de l'épopée médiévale repose sur le concept de *geste,* famille héroïque au sein de laquelle se détache le personnage de Guillaume, marqué par une blessure glorieuse (la *boce* sur le nez ou la mutilation de celui-ci), qui conquiert Orange sur le Sarrasin Tiébaut auquel il ravit aussi Orable, son épouse, devenue chrétienne sous le nom de Guibourc.

A) *La Chanson de Guillaume.* — Conservé dans une version profondément altérée, ce texte, qui n'est pas intégré au cycle, fait apparaître des éléments très anciens. Guillaume, comte de Barcelone, ne peut secourir à temps son neveu Vivien, engagé dans une lutte inégale contre les païens de Déramé. Battu lui-même deux fois de suite et ayant perdu, outre Vivien, deux de ses neveux, Guillaume obtient, en vue d'une revanche, l'aide du roi Louis. Grâce à son lignage, mais surtout au géant Renouart, frère de Guibourc, il met les païens en déroute. Ce récit, repris à la fin du XII^e siècle dans deux poèmes du cycle *(Chevalerie Vivien* et *Aliscans)* est d'abord une tragédie de la vaillance et du lignage. Abandonnés par leur chef, Tiébaut de Bourges, sur le champ de bataille, les chevaliers français se tournent vers Vivien : il fait partie du « lignage » qui garantit sa valeur. Mais le héros a juré (c'est le « vœu de Vivien ») de ne jamais fuir au combat ; il est donc destiné à la mort, qui prend ici la forme d'une véritable Passion. Les parentés avec le *Roland* sont nombreuses, qu'il s'agisse du vœu démesuré de Vivien et de sa mort exemplaire, ou de la témérité de Tiébaut de Bourges, face méprisable de celle de Roland. Le *Guillaume* est aussi le poème du renouvellement incessant de la vaillance : après chaque défaite, un jeune héros prend, aux côtés du per-

sonnage central (Guillaume), la relève de ceux qui ont disparu. Le dernier, Renouart, figure atypique, développe la tonalité héroï-comique caractérisant par ailleurs le cycle.

B) *Le premier noyau cyclique.* — Trois chansons, le *Couronnement de Louis,* le *Charroi de Nîmes,* la *Prise d'Orange* (entre 1150 et 1160) constituent le point de départ du cycle. Les deux premiers poèmes développent le motif du soutien constant accordé par le lignage épique au souverain, dont le pouvoir n'est assuré que par la confiance qu'il accorde aux vassaux loyaux. Le *Charroi* développe le thème de l'ingratitude royale, dont la conséquence est l'expédition de Nîmes qui permettra la conquête d'une terre ennemie, et la *Prise d'Orange* accommode le souvenir de l'exploit fondateur — la conquête de la ville et d'Orable — au goût du romanesque : Guillaume, séduit par la beauté d'Orable, est devenu Guillaume « l'amiable » (le joli-cœur).

C) Un *second noyau cyclique* est formé par les chansons qui racontent les luttes de Guillaume et de son lignage contre Déramé, père de Guibourc et de Renouart. Il s'agit d'abord d'*Aliscans,* texte dont les données sont en partie communes avec la *Chanson de Guillaume.* Sur ce poème viennent se greffer deux œuvres qui, dans des perspectives différentes, utilisent la veine héroï-comique à laquelle se rattache Renouart : *Bataille Loquifer* (duel du héros contre un redoutable géant) et *Moniage Renouart* (heurts en tout genre provoqués par l'incompatibilité entre le héros et la communauté monastique dans laquelle il cherche à finir ses jours). Plus ancienne que le *Moniage Renouart,* la chanson du *Moniage Guillaume,* dont nous connaissons deux versions, exploite elle aussi une tradition littéraire du Moniage du guerrier. Moins turbulent que Renouart, Guillaume se révèle pourtant « inassimilable » aux mœurs monastiques. Héros défricheur, sollicité à plusieurs reprises pour des expéditions guerrières, il

termine son existence comme ermite, à l'image de son modèle historique, Guillaume de Toulouse, fondateur de Gellone.

En amont d'*Aliscans,* les poètes s'intéressent aux origines de Vivien, dont ils racontent les *Enfances* et le vœu : la captivité du héros, livré à l'émir de Luiserne en échange de son père Garin, suscite la haine du jeune homme et son vœu de ne jamais céder un pouce de terrain à l'ennemi ; la promesse est mise en pratique dans la *Chevalerie Vivien,* sorte de prologue à *Aliscans.*

D) *Le cycle de Narbonne.* — Autour du père de Guillaume, Aimeri, et des frères du héros — tous ces personnages sont connus dès la *Chanson de Guillaume* — se constitue, à la fin du XII^e^ siècle et au XIII^e^ siècle, un réseau de chansons. La prise de Narbonne, contée dans *Aimeri de Narbonne,* s'inscrit dans la suite du *Roland.* Après le désastre de Roncevaux, alors que les preux refusent de prendre une ville redoutable, un jeune inconnu, Aimeri, stimule les énergies et s'empare de Narbonne. Cette épopée de la jeunesse et du courage débouche sur une quête nuptiale : avec Hermenjart, sœur du roi des Lombards, le héros fonde le lignage dont Guillaume sera le fleuron.

La deuxième chanson du cycle, les *Narbonnais,* présente les exploits d'enfances de la fratrie, regroupée autour de la défense de Narbonne assiégée par les Sarrasins. Dans cette œuvre qui, comme la précédente, date du XIII^e^ siècle, on a pu reconnaître les vestiges d'un *Siège de Narbonne* plus ancien.

Girart de Vienne (fin XII^e^) se trouve également associé au cycle de Narbonne, car le héros est l'oncle d'Aimeri, dont la chanson conte aussi les enfances.

A partir de ces trois chansons s'organise, au cours du XIII^e^ siècle, un ensemble de poèmes qui content les exploits des frères ou des neveux de Guillaume : ainsi apparaissent le *Siège de Barbastre, Guibert d'Andrenas* et la *Prise de Cordres et Sebile.* La fin d'Aimeri fait l'objet d'un poème où des éléments merveilleux ont un rôle important (la

Mort Aimeri), tandis qu'en amont Garin de Monglane, père de Girart de Vienne, est célébré comme le fondateur de la lignée.

Ensemble unique par son étendue et sa cohérence, le cycle de Guillaume touche à la fois au passé carolingien et à l'époque de la croisade : Garin, Girart et Aimeri sont contemporains de Charlemagne, Guillaume se bat au service de Louis, tandis que Renier, petit-fils de Renouart, est donné comme l'ancêtre de Bohémond et Tancrède, fondateurs de la principauté d'Antioche.

3. **Le cycle des Lorrains.** — Cet ensemble de plus de 60 000 vers manifeste lui aussi une cohérence remarquable, à la fois par son thème majeur (l'histoire de deux lignages antagonistes) et par sa tonalité sauvage.

A) *Garin le Lorrain* (fin XII^e^) est le poème le plus ancien. Il s'ouvre avec les exploits d'Hervis contre les païens ; avant de trouver la mort au combat, ce vassal courageux assure le triomphe des chrétiens et fait couronner Pépin à la mort de son père Charles Martel. L'essentiel de la chanson est ensuite consacré à l'histoire des deux fils d'Hervis, Garin et Bégon, qui servent le roi et excitent rapidement la haine des Bordelais ; ceux-ci empêchent notamment Garin d'épouser Blanchefleur, fille de Thierry de Maurienne, qui devient reine de France et prendra constamment le parti des Lorrains. Une guerre inexpiable commence entre les deux lignages : Bégon et Garin y trouvent la mort.

B) *Gerbert de Metz* (début XIII^e^) est l'histoire du fils de Garin. Devenu seigneur de Géronville, type de la forteresse médiévale, il poursuit la guerre contre le clan bordelais mais se comporte aussi en héros de croisade : il aide à deux reprises Anséis de Cologne, et ses luttes contre les païens le conduisent aussi à Saint-Gilles ou à Narbonne. Le Bordelais Fromont abjure, lui, la foi chrétienne et s'allie aux Sarrasins, qui finissent par le tuer, tandis que son fils Fromondin trouve la mort au moment où il veut traîtreusement faire périr Gerbert.

C) *Anséis de Metz,* postérieur à *Gerbert,* est consacré au petit-fils de Garin, Anséis. L'essentiel du poème est constitué par une bataille gigantesque entre Lorrains et Bordelais, que marque la présence d'une armée de femmes commandée par Ludie, sœur de Fromondin. Anséis est tué à la fin du poème, mais la haine entre Lorrains et Bordelais ne s'éteindra jamais.

D) Antérieur à *Anséis,* mais postérieur à *Gerbert,* le poème d'*Hervis de Metz* se situe dans une optique toute différente. Fils d'un bourgeois — le prévôt de Metz — et de la fille du duc de Lorraine, le fondateur de la lignée des Lorrains parvient, en alliant la vaillance de la noblesse à l'habileté du marchand, à une ascension sociale remarquable : il conquiert et épouse Béatrice, fille du roi de Hongrie et devient duc de Lorraine et de Metz.

E) Si *Hervis de Metz* allie la tonalité guerrière à celle du roman d'aventures, les autres chansons, marquées par le thème de la vendetta, ne cessent de souligner la puissance du destin et le caractère inévitable de la guerre. Dans *Garin,* Bégon est tué, non par des chevaliers appartenant au clan ennemi, mais par des subalternes agissant à l'insu de leurs maîtres ; de même, dans *Gerbert,* la paix est rompue à cause de deux valets qui déclenchent une rixe : qui osera dès lors répondre du cours des choses ?

Hantées par une violence baroque, les chansons de la Geste des Lorrains mettent en scène des personnages exceptionnels, images de la gloire épique, comme Garin qui, une fois mort, dépasse encore ses meurtriers

Con fait li chaisne entre le bois petit (16561)

ou figures pittoresques, tel Manuel Galopin, guerrier valeureux, mais qui aime la taverne, les dés et les prostituées.

4. **Le premier cycle de la croisade.** — Lorsque se constitue, à partir du récit de témoins oculaires et de chroniques, puis par des réécritures faisant place aux éléments

merveilleux, le cycle épique qui entreprend de célébrer l'histoire du royaume de Jérusalem, deux pistes sont successivement suivies.

A) La première, représentée dans *Antioche* et *Jérusalem,* associe étroitement perspective hagiographique et perspective épique. Inauguré par la vision de Pierre l'Ermite auquel le Christ demande de délivrer les « reliques très saintes que les larrons tiennent prisonnières », le premier poème se veut méditation toujours actuelle (à la fin du XII[e] siècle) sur la nécessité de délivrer les Lieux saints. Dès lors, la chanson relate des étapes de ce grand « pèlerinage » : désastre de Civetot, victoire de Nicée et de Dorylée, prise d'Antioche et levée du siège mis devant la ville par les païens. Il s'agit de libérer une terre marquée par la présence de Dieu, dont les traces ou les interventions sont fréquentes (découverte de la Sainte Lance, aide apportée par les saints combattants Georges et Maurice). Le lien avec la tradition épique carolingienne n'est pourtant pas oublié puisque, parmi les guerriers qui lèvent le siège d'Antioche, on trouve des chevaliers « de vielle antiquité » qui sont censés avoir combattu en Espagne, ce qui revient à faire d'eux les compagnons d'Olivier et de Roland.

Dans la *Chanson de Jérusalem,* le caractère exceptionnel de la lutte menée est mieux souligné encore. Se rendre dans la Ville, c'est rencontrer le sacré, puisque Jérusalem et ses environs sont témoins d'une histoire où le divin a, pour toujours, rencontré l'humain. Le temps de la croisade devient lui-même un temps sacré et apparaît comme une liturgie de la geste divine ; la progression des guerriers francs suit le déroulement des souffrances et de la mort du Sauveur, et l'entrée dans la Ville a lieu le Vendredi saint,

A l'ore que Jhesus soufri le passion

(1830).

Une autre rupture intervient dans l'ordre social ; sans que soit aboli le rôle de la noblesse, les *pauperes* (le peuple),

représentés par les Tafurs, jouent un rôle nouveau dans la hiérarchie des *ordines* : c'est le roi des Tafurs qui donne au premier roi chrétien l'investiture de la Ville sainte, en le couronnant de l'insigne de la Passion, la couronne d'épines.

B) La seconde piste est celle du roman dynastique, avec la volonté de célébrer l'histoire familiale de Godefroi de Bouillon, en remontant jusqu'à ses trisaïeux. Deux orientations complémentaires sont suivies par les poèmes, l'épopée chevaleresque *(Enfances Godefroi)* et le conte merveilleux (l'histoire du Chevalier au Cygne). Représenté par deux versions, *Elioxe* et *Beatrix,* le conte de l'épouse persécutée et des enfants merveilleux accorde à la famille de Bouillon le prestige d'une origine mythique. L'épouse vertueuse met en effet au monde sept enfants nés avec une chaîne d'or au cou, qui deviennent cygnes lorsque la chaîne leur est ôtée. Privé de sa chaîne, l'un des enfants deviendra le guide du héros, grand-père de Godefroi.

5. **Les grands poèmes de la révolte.** — Quatre grands textes, dont deux (la *Chevalerie Ogier, Renaut de Montauban*) sont proches par l'époque de composition et le sujet traité, célèbrent un héros ou un groupe de héros en rupture avec certaines des règles qui fondent l'univers de représentation de l'épopée médiévale.

A) Il convient de faire une place à part à *Girart de Rossilho.* Contrairement à tous les autres textes épiques, celui-ci est écrit, dans sa version la plus ancienne, en une langue distincte du parler d'oïl (provençal, avec quelques « poitevinismes »). La démesure, thème majeur des épopées de la révolte, affecte tour à tour le souverain et le vassal. Dans la première partie du poème, les torts sont du côté de Charles Martel, qui fait la guerre à Girart afin de s'emparer des riches terres de Roussillon et refuse la paix que lui offre son vassal. Plus tard, Girart se rend

coupable à son tour de démesure ; poussé par la colère, il massacre des ennemis réfugiés sous une croix et fait mourir dans un incendie une communauté monastique. D'autres personnages que les protagonistes cèdent eux aussi à l'hybris et relancent l'enchaînement des vengeances alors que la paix semble acquise : des membres du lignage de Girart, qui n'ont pas pardonné la mort de leurs proches, relancent par une vendetta la guerre entre Charles et Girart.

Conversion et sainteté sont par ailleurs associées au thème de la démesure. Abandonné de tous, Girart mène dans la forêt des Ardennes une rude vie de pénitent ; restauré dans ses possessions, il fonde le couvent de Sainte-Madeleine à Vézelay et finit par renoncer au monde.

Des personnages féminins de première importance interviennent dans la chanson, qui commence par un épisode amoureux : Girart ne peut épouser la belle Elissent, fille de l'empereur de Constantinople, que le roi de France, seigneur de Girart, revendique pour sienne. Mais le vassal ne perdra pas au change avec Berte, l'autre fille de l'empereur, qui lui est accordée, car celle-ci se révélera la plus aimante des épouses tandis qu'Elissent, devenue reine, ne cessera de venir en aide à Girart. Berte suit son seigneur dans les vicissitudes de l'exil et joue auprès de lui un rôle bénéfique ; elle l'encourage dans ses œuvres pieuses et voit, de son vivant, sa vertu signalée par un miracle.

Ce poème, que nous transmet aussi une version partielle et plus récente en langue d'oïl, célèbre un héros que deux autres chansons ont également mis en scène. De l'histoire de *Gerardus,* comte de Vienne au IX^e^ siècle, *Girart de Vienne* retient essentiellement le siège de la ville ; *Aspremont* fait de Gérard d'Euphrate un auxiliaire indispensable de Charlemagne, mais aussi un vassal audacieux que l'empereur, à la fin du texte, se déclare prêt à châtier. Outre les remaniements ou mises en prose de *Girart de Rossilho,* qui fleurissent aux XIV^e^ et XV^e^ siècles, des récits tardifs, peut-être héritiers de versions perdues, célèbrent,

comme le *Myreur des Histors* de Jean d'Outremeuse, la révolte de Gérard de Fraite, qui meurt dans l'impénitence : il s'agit de l'aboutissement ultime de la révolte du vassal.

B) Malgré le caractère disparate de la version dans laquelle nous est parvenu *Raoul de Cambrai* (fin XII^e^), cette chanson, fondée sur la célébration du tragique de la démesure, est l'un des plus beaux textes de la révolte.

Raoul, l'héritier de Cambrai, est élevé avec soin par sa mère Aalais ; parvenu à l'âge adulte, il est adoubé par le roi Louis, mais réclame son droit — le fief de Cambrai dévolu à Gibouin le Manceau — et Louis le faible promet de lui donner le premier fief vacant. Dès que meurt Herbert de Vermandois, Raoul réclame la terre de celui-ci, bien que le duc ait laissé quatre héritiers. Malgré les réticences du roi et les supplications d'Aalais, le jeune homme s'engage dans une guerre avec le lignage de Vermandois.

Dès le début, le conflit est tragique. Le bourg d'Origny est incendié par les hommes de Raoul, et la mère de Bernier, ami et vassal du héros, trouve la mort dans la catastrophe. Insulté par Raoul, à qui il demande réparation, Bernier abandonne son seigneur et rejoint les fils d'Herbert, à qui l'unissent les liens du sang : à leurs côtés, il tue Raoul.

Poussés par Aalais, qui veut venger la mort de son fils, Guerri le Sor et Gautier, neveu de Raoul, reprennent la lutte contre Bernier ; elle est longue et cruelle, mais la paix est enfin conclue. Le roi Louis paie cher cette entente, puisque les barons se vengent des guerres qu'il n'a pas su empêcher en mettant Paris à sac (5555).

Cette première partie de la chanson, toute de bruit et de fureur, séduit par sa violence hyperbolique. Dès le début, la démesure du héros est présentée comme une vertu tragique, destinée à l'écraser. Engagé dans la guerre sans l'avoir prévu — c'est sur le conseil de Guerri qu'il a poussé le roi à une imprudente promesse — il se montre,

plus que tout autre, saisi par une sorte de *furor*. C'est lui qui, à Origny, ordonne de mettre le feu au bourg et rompt, par sa brutalité à l'égard de Bernier, les liens qui l'unissaient au fils de Marsent. Dans la bataille finale, son obstination cause sa mort : il refuse de faire grâce à Ernaut de Douai et s'offre ainsi aux coups de Bernier, qui aurait voulu l'épargner.

Guerri le Sor, seigneur d'Arras et oncle de Bernier, est de la même trempe que lui ; protecteur du héros dans sa jeunesse, il le pousse à l'intransigeance et, après sa mort, reste hanté par le désir de le venger. Il y parvient à la fin de la chanson, dans des circonstances particulièrement tragiques. Revenant avec Bernier, qui est devenu son gendre, d'un pèlerinage à Saint-Jacques, il tue Bernier, sans l'avoir défié, sur les lieux mêmes de la mort de Raoul.

Héros fragile — c'est le fils d'un bâtard — et pourtant fondateur de lignage, Bernier constitue avec Raoul un couple épique voué à la destruction. En ce personnage épris de mesure, les conflits qui opposent lignage et lien vassalique se résolvent par des actes démesurés, le meurtre de son ancien seigneur. Il est aussi le héros d'une suite où les éléments romanesques dominent. La perspective féodale n'est cependant pas oubliée : il fonde une lignée, issue, par la fille de Guerri, de la parenté ennemie, mais est enfin rejoint par la vengeance.

Parmi les personnages féminins, la figure d'Aalais se détache avec éclat ; refuge de Raoul dans sa jeunesse, elle le maudit lorsqu'il refuse d'écouter ses conseils ; c'est à elle qu'il revient d'accueillir le corps mutilé de son fils, avant de se consacrer à la vengeance.

C) *La Chevalerie Ogier de Danemarche* (début du XIII^e^ siècle) célèbre la révolte d'un héros solitaire contre Charlemagne. La partie la plus ancienne de la geste (3101-11155) commence par le meurtre du fils d'Ogier, Bauduinet, tué par Charlot, le fils de l'empereur. Ogier réclame la tête de Charlot et, comme Charlemagne refuse,

il tue Lohier, neveu de la reine, et s'enfuit en Lombardie, auprès de Désier, qui lui remet deux forteresses et lui promet assistance. Charlemagne passe les Alpes et attaque Désier ; les Lombards lâchent bientôt pied et Ogier, suivi par quelques fidèles, se réfugie à Castel Fort, que lui a donné Désier. Charlemagne met le siège devant la forteresse, qui résistera longtemps : depuis ce repaire, Ogier et ses compagnons dirigeront contre les troupes adverses des sorties meurtrières. Mais au bout de sept ans le héros, qui a perdu tous les siens, doit quitter Castelfort. Epuisé par sa fuite et les privations endurées, il est capturé par Turpin, qui le trouve endormi au bord d'un chemin. L'archevêque soustrait Ogier à la colère de Charles, qui voudrait le faire périr, et le traite honorablement dans sa prison de Meaux.

Peu après, un géant sarrasin, Bréhier, vient mettre le siège devant Laon ; il est si fort qu'aucun guerrier français ne peut en venir à bout. Les barons de Charlemagne le pressent de faire appel à Ogier, mais ce dernier refuse d'intervenir avant d'avoir tué Charlot. Afin de sauver le pays, l'empereur accepte de sacrifier son fils, mais au moment où il va frapper Charlot, Ogier voit sa main retenue par un ange, qui ordonne au héros de se contenter d'une vengeance symbolique — un coup porté avec le poing — et de combattre Bréhier ; Ogier s'exécute et tue Bréhier, après un duel spectaculaire.

La chanson est introduite par un prologue de 3 100 vers, dont la tonalité dénote une facture plus récente. Il s'agit de conter les enfances du héros qui, *forostagié* par son père, c'est-à-dire abandonné par lui à la colère de Charles qu'il a outragé, devient, à la suite d'exploits remarquables, le porte-enseigne de l'empereur et conquiert Cortain son épée et Broiefort son cheval. Une atmosphère courtoise règne dans cette partie, avec la figure chevaleresque de Karaheu et les relations amicales qu'il entretient avec Ogier.

L'épilogue du poème (environ 1 000 vers) traduit aussi pour partie une élaboration plus tardive : après la victoire

sur Bréhier, Ogier sauve du viol la fille du roi Angart d'Angleterre et l'épouse, avant de se retirer dans les terres léguées par Charlemagne, le Hainaut et le Brabant. A sa mort, le héros sera enseveli à Meaux, auprès de son compagnon Benoît.

Dans le personnage d'Ogier, solitude et démesure sont les caractéristiques essentielles, qui s'opposent aux émouvantes mais fugitives relations qu'il arrive au héros de nouer. Abandonné par les siens, séparé de la fille du châtelain de Saint-Omer immédiatement après être devenu son ami, privé de la joie paternelle alors que Bauduinet est dans la splendeur de la jeunesse, séparé par la mort de ceux qui lui ont consacré leur vie, ses amis Gerin et Berron et surtout Benoît, Ogier paraît destiné à n'entrer dans aucune relation stable. La haine seule paraît durable en lui, et le meurtrier qu'il cherche à écraser se substitue au fils ou à l'ami qu'il faudrait chérir : jusqu'au duel avec Bréhier, Ogier est le héros d'une seule passion, le désir de vengeance.

Des traits mythiques accordent pourtant au poème une tonalité héroï-comique. Le héros a une force et un appétit gigantesques : lorsque Turpin s'empare de lui, il combat ses adversaires avec la selle de son cheval et fait un carnage. Quant à Broiefort, le destrier qu'il a conquis sur un païen, sa force répond à celle de son maître : lui seul peut supporter le poids de son cavalier. Il est aussi d'une intelligence admirable, capable de reconnaître son maître sans la moindre difficulté.

Chanson de la démesure, la *Chevalerie Ogier* est moins sombre que *Raoul de Cambrai* : la bienveillance divine y est présente, délivrant le héros du fardeau terrible de la haine et la France de ses ennemis, tandis que certains passages sont éclairés par l'humour épique. L'histoire du héros, sous des formes diverses, est une des plus célèbres de l'épopée médiévale. Connu de la *Nota Emilianense (Oggero spatacurta),* Ogier commande l'avant-garde de l'armée dans la *Chanson de Roland* ; présent aux côtés de Charlemagne dans la plupart des chansons, il voit aussi,

du XIII^e au XV^e siècle, de nombreux textes étrangers conter ses aventures. Les plus anciens, Branche III de la *Karlamagnussaga* (1240) et *Chevalerie Uçer* (XIII^e siècle), texte franco-italien, utilisent et remanient la *Chevalerie Ogier* française.

D) Bien des éléments communs rapprochent *Renaut de Montauban* de la chanson précédente : le thème de la guerre interminable qui oppose Charlemagne et ses vassaux, la fuite de ceux-ci de refuge en refuge (Montessor en Ardenne, Montauban en Gascogne, Trémoigne-Dortmund en Rhénanie), la réconciliation finale des protagonistes. La guerre est également déclenchée par un meurtre, celui de Bertelai, neveu de Charlemagne, et Bayard, destrier de Renaud, est plus singulier encore que Broiefort.

Les données essentielles de la chanson de révolte ont pourtant été utilisées ici d'une manière très différente, qui pourrait expliquer le succès supérieur rencontré par *Renaut.*

Solitude du héros ? On la rencontre en effet dans la dernière partie du poème, mais c'est la solitude du martyre, plus proche des souffrances d'un Roland ou de la passion d'un Vivien que de l'isolement douloureux d'Ogier : Renaut expie ses fautes en collaborant à la construction de la cathédrale de Cologne et Dieu rassemble, dès l'assassinat du héros, la foule des chrétiens qui célébrera en lui un saint. Ailleurs, Renaut n'est jamais seul, puisque le héros est en fait un groupe, les quatre fils d'Aimon de Dordonne, auxquels se joint leur cousin Maugis (et Bayard). Même aux moments de la plus grande détresse — proscrits dans la forêt d'Ardenne, attaqués par d'innombrables ennemis à Vaucouleurs ou souffrant de la famine à Montauban — les Aimonides forment une phalange. Ce groupe peut être menacé — blessure puis captivité de Richard, soupçon de trahison pesant sur Renaut à Vaucouleurs —, et la relation qui le constitue peut entrer en conflit avec d'autres, comme le lien filial,

mis à mal par le devoir vassalique d'Aimon, ou l'amour conjugal, un moment compromis par la trahison de Yon de Gascogne, mais la structure subsiste.

Sa caractéristique est la souplesse. En son sein, des couples épiques peuvent se nouer ou se défaire ; Maugis, le cousin, peut être ou non associé à la fratrie, et sa présence apporte une tonalité nouvelle au récit. Avant d'être un enchanteur, Maugis est le spécialiste des *gabs* : rendant méconnaissables Renaut et Bayard, il leur permet de gagner la course organisée par l'empereur ; déguisé en pèlerin, il se fait nourrir de la main même de Charlemagne, alors que celui-ci désire plus que tout sa mort. La magie ne fait qu'ajouter du piquant à ces provocations : grâce à ses sortilèges, il endort l'empereur et tous les pairs, dérobant épées et couronne, avant d'emporter Charlemagne, endormi, dans un sac.

Démesure ? Elle n'est plus du côté du héros. Sans doute le meurtre qui inaugure la guerre est l'œuvre de Renaut, mais cette mort est le résultat d'un enchaînement de violences dans lesquelles le héros est totalement innocent : meurtre de Lohier, fils du roi, par Beuves d'Aigremont, puis mort de ce dernier, opérée avec l'assentiment de Charlemagne. C'est ce meurtre, surtout, que venge la mort de Bertelai. De plus, les quatre frères une fois à l'abri de la colère de Charles, aucun ressentiment ne les anime plus. Lors de l'épisode gascon, à mesure que s'affirment des liens d'estime et d'amitié entre Renaut et Roland, le vassal persécuté tente de mettre fin à la guerre, mais l'empereur ne cesse de poursuivre sa proie, n'acceptant de conclure la paix que parce que la vie de Richard de Normandie et celle de son fils sont en péril. Les acteurs de la démesure sont donc, par rapport à la *Chevalerie Ogier,* dans une position inverse, confirmée par la fin des deux chansons : Ogier pardonne à Charlot, alors que l'empereur, à défaut de pouvoir assouvir son ressentiment sur les Aimonides ou sur Maugis, se venge sur le cheval Bayard.

Mieux encore que la *Chevalerie, Renaut* semble enfin

propre à rassembler en son sein des personnages ou des thèmes célèbres de l'épopée médiévale. Roland accomplit ici ses premiers exploits et devient, au fil des rencontres qui l'opposent à Renaut, un héros parèdre, et constitue avec lui un couple épique qui l'emporte sur celui qu'il forme avec Olivier. La dimension de la croisade est honorée dans l'avant-dernière partie de l'œuvre, puisque Renaut et Maugis prennent Jérusalem et la rendent à son roi ; quant à la mort du héros, elle s'inscrit dans une veine hagiographique.

La chanson apparaît donc comme un récit ouvert à de multiples variantes, que des textes ultérieurs exploiteront. En France, un cycle de Montauban se constitue dans le courant du XIII^e siècle. A la fin du XIV^e ou au début du XV^e, un remaniement amplifiera la chanson primitive, notamment par l'addition de multiples aventures outre-mer, où s'illustreront Yvon et Aymon, fils de Renaut.

A l'étranger, on connaît une version néerlandaise ancienne de la chanson, qui est elle-même à l'origine d'une version allemande. Mais c'est surtout en Espagne et en Italie que le succès de l'œuvre fut remarquable. Dans le *Roncesvalles* castillan du XIII^e siècle, Renaut prend part à la bataille de Roncevaux et y trouve la mort. Plus tard, « Rinalde », « Renaldos » ou « Reinaldos de Montalvan » est le héros de nombreux *romances,* dans lesquels le personnage entre parfois dans une certaine rivalité avec Roland. A partir du XVI^e siècle, la tradition reinaldienne espagnole s'inspirera de versions italiennes. Les exploits de Renaut sont en effet connus dans la Péninsule dès le XIII^e siècle, et deux textes du XIV^e siècle, les *Cantari di Rinaldo,* en ottava rima, et *Le Storie di Rinaldo* en prose, assureront pour toujours la gloire du héros, que les romans chevaleresques de la Renaissance, de l'*Orlando furioso* de l'Arioste à la *Gerusalemme liberata* du Tasse, immortaliseront.

6. **Chansons d'aventure et de merveilles.** — L'influence du roman d'aventures et du conte folklorique sur la chanson

de geste est sensible dès la fin du XII^e siècle, mais ne s'affirmera qu'au cours du siècle suivant. Elle se traduit par la multiplication de péripéties qui mettent en avant l'aptitude du héros à surmonter toutes les difficultés, et par l'introduction du merveilleux.

A) Connu avant la fin du XII^e siècle par une imitation provençale *(Daurel et Beton)* et par des allusions figurant dans des poèmes de troubadours, *Beuves de Hantonne* nous est transmis par une version fragmentaire en anglo-normand (fin XII^e), et par trois rédactions continentales (XIII^e siècle). Cette chanson, que M. de Riquer a qualifiée de « pur roman d'aventures », est construite sur un schéma de conte, proche du type de la Famille dispersée (T 938), auquel elle associe de nombreux autres motifs.

Victime de l'infidélité de sa mère, qui a fait assassiner son mari par Doon de Mayence, son amant, le jeune Beuves est sauvé par son tuteur Soibaut, mais bientôt vendu au roi d'Arménie. Sa beauté et sa vaillance lui procurent l'amour de Josiane, la fille du roi, et la faveur de ce dernier, qu'il a aidé à venir à bout de ses ennemis. Devenu sénéchal du royaume, il est dénoncé par des jaloux comme l'amant de Josiane, et le roi Hermin envoie Beuves auprès du sultan de Damas avec une « lettre d'Urie », message ordonnant de le mettre à mort. Mais le jeune homme est seulement enfermé dans une prison infestée de bêtes venimeuses, dans laquelle il restera sept ans. Pendant ce temps, le père de Josiane la contraint d'épouser le roi sarrasin Yvorin de Monbranc ; mais, grâce à un sortilège, la jeune fille réussit à garder sa virginité. Beuves s'évade, parvient à Monbranc et retrouve Josiane ; les deux jeunes gens s'enfuient, accompagnés par le chambellan de la dame. Un moment séparés par des lions, qui ont enlevé Josiane et tué Bonnefoi, les jeunes gens parviennent à Cologne. Au terme de nombreuses péripéties, Beuves fait pendre Doon de Mayence et récupère sa terre de Hantonne.

Le bonheur n'est cependant que de courte durée, car la mort du fils du roi anglais, tué par Arondel, le cheval de Beuves dont il a voulu s'emparer, contraint le héros à quitter le pays. Il s'embarque avec Josiane, mais leur navire est poussé sur les côtes d'Afrique, non loin de Monbranc. Josiane accouche de deux enfants dans une forêt, tandis que la présence des fugitifs est dénoncée à Yvorin, qui les attaque avec une troupe nombreuse. Josiane force Beuves à s'enfuir avec son écuyer, et tombe elle-même aux mains des païens. Au cours de cette nouvelle séparation, Beuves trouve refuge à Siviele et porte secours à la reine de ce pays, qui le retient à son service. Beuves accomplit des exploits signalés, et la reine, sur le conseil de ses barons, contraint le héros à l'épouser.

Pendant ce temps, Josiane parvient à quitter Monbranc et rejoint Hantonne ; elle se met à la recherche de son époux et apprend son mariage avec la reine de Siviele. Déguisée en jongleresse, elle chante devant son mari leur histoire commune et se fait reconnaître de lui, avant de révéler la vérité à la reine, qui accepte de les laisser partir. Beuves retrouve sa terre, engendre de nouveaux enfants et termine sa vie comme roi de Jérusalem.

Comme on le voit, les péripéties sont très nombreuses ; elles procèdent d'un schéma narratif fécond, qui peut être indéfiniment repris : bannissement du héros, conquête d'une femme ou naissance d'enfants, dislocation de la cellule familiale et restauration de celle-ci, enfin consécration du héros. S'agit-il pourtant d'un véritable roman d'aventures ? Si le point de départ de l'action est de type romanesque — la trahison de la mère —, les caractéristiques du héros et les formes de son action restent constamment épiques : Beuves est un guerrier, dont les adversaires les plus fréquents sont les Sarrasins ; il finira son existence comme roi de Jérusalem, ce qui confirme le souci épique de la défense de la foi. Du reste le cycle de Guillaume paraît avoir fourni le personnage du géant Achopart, double imparfait de Renouart, qui vient en aide un moment à Beuves.

Le succès de l'œuvre en France est attesté par les quatre rédactions, dont les dimensions ne cessent de s'accroître (10 610 vers pour la deuxième rédaction, plus de 16 000 pour la quatrième), par une mise en prose manuscrite du XV^e siècle suivie de cinq éditions au XVI^e siècle. Mais le rayonnement à l'étranger est beaucoup plus impressionnant encore, avec le *Bovo d'Antona* en vers de la collection épique du manuscrit Venise XIII et de très nombreuses adaptations en langues diverses, serbe, russe, moyen-anglais, norrois, gallois et irlandais.

B) Plus tardive (1260), et moins diffusée en Europe en dépit de son succès considérable, la chanson de *Huon de Bordeaux* marque une étape importante dans l'évolution de la conception de l'épopée médiévale, par l'utilisation qu'elle va faire d'éléments empruntés au conte merveilleux.

Le poème commence comme une épopée de la révolte, avec la mise en cause des héritiers du duc Seguin de Bordeaux. Accusés par le traître Amaury de refuser l'hommage qu'ils doivent à l'empereur, ils sont sommés par des messagers de se présenter à la cour. Ils acceptent de bonne grâce, mais le traître leur tend, en compagnie de Charlot, fils de Charlemagne, un guet-apens, au cours duquel Charlot est tué par Huon. Comment la colère de l'empereur pourrait-elle être apaisée ?

Huon obtient de combattre Amaury en champ clos, mais l'empereur n'a accepté de se laisser convaincre que par l'aveu du vaincu, or le traître est tué avant d'avoir fait un aveu public. Charlemagne impose alors au héros une épreuve qui équivaut, dans son esprit, à une condamnation à mort : il devra gagner Babylone, tuer devant l'émir le premier guerrier rencontré, donner trois baisers à la fille de Gaudisse, réclamer un immense tribut à l'émir, lui arracher quatre molaires et lui couper les moustaches.

Sur sa route, Huon reçoit l'aide d'Auberon, un nain

doué de pouvoirs magiques, qui lui remet des talismans. Le succès de Huon ne doit pourtant pas tout à l'intervention du merveilleux, car son courage, mais aussi sa désobéissance aux recommandations d'Auberon le réduisent parfois à ses propres forces : ainsi, l'aide d'Auberon lui permet d'accomplir sa mission à Babylone, mais elle lui sera longtemps retirée lorsque, de retour vers la France, il s'unit à Esclarmonde, fille de l'émir, avant de l'avoir épousée.

Le thème de la trahison domine à nouveau la dernière partie de la chanson. Arrivé à proximité de Bordeaux, Huon est attaqué par son frère Gérard — dont il avait pourtant sauvé la vie autrefois : celui-ci s'empare des preuves que le héros peut montrer pour faire valoir le succès de sa mission et accuse Huon de trahison à l'égard de Charlemagne. Malgré l'opposition de Naimes et des pairs de France, l'empereur veut faire périr Huon ; Auberon intervient alors et rétablit la vérité ; il appelle Huon à lui succéder bientôt au royaume de féerie.

Le poème réalise donc un étonnant syncrétisme entre l'univers épique et l'univers féerique. Là où on attendrait, comme dans la *Chevalerie Ogier* ou *Renaut de Montauban,* le récit d'une longue guerre entre seigneur et vassal, le poème bifurque vers le schéma du conte, lançant son héros dans la quête d'un objet particulièrement redoutable, l'exposant à affronter des agresseurs multiples — le géant Orgueilleux, l'émir Gaudisse — mais plaçant aussi sur son chemin des auxiliaires magiques, au premier rang desquels se place le nain Auberon. Ce dernier en vient à se substituer à Charlemagne dans la fonction de rendre la justice : l'empereur est tellement aveuglé par sa haine contre Huon qu'il est dupe de la trahison de Gérard. Le merveilleux est donc pleinement inséré dans le système des valeurs épiques ; il est du reste christianisé, puisque si les pouvoirs du nain résultent du don des fées, ils ont reçu l'agrément de Jésus.

Un tel syncrétisme semble avoir été perçu, à la fin du

XIII[e] siècle, comme une possibilité de renouvellement pour la chanson de geste. Un petit cycle se constitue autour de la chanson, qui sera mis en prose au milieu du XV[e] siècle et imprimé sous cette forme depuis 1513 jusqu'à la fin du XIX[e] siècle. Adaptée en anglais par Lord Berner en 1540, la prose française est l'inspiratrice de Shakespeare pour le *Songe d'une nuit d'été,* tandis que la chanson du XIII[e] siècle a influencé de nombreuses œuvres ultérieures, comme *Gaufrey* ou les remaniements de la *Chevalerie Ogier et de Renaut de Montauban.*

Chapitre V

LA TRADITION ÉPIQUE APRÈS LE XIII[e] SIÈCLE

A partir du XIV[e] siècle, on compose moins de chansons de geste : un peu plus de vingt œuvres peuvent être recensées pour la période du Moyen français (XIV[e] et XV[e] siècles), dont la plus grande part est antérieure à 1400. Des transformations affectent ces poèmes, mais le bouleversement décisif intervient dans la seconde partie du XV[e] siècle, lorsque le phénomène de la mise en prose se généralise, notamment dans l'entourage des ducs de Bourgogne. Ce sont ces romans en prose qui, popularisés par les éditions de colportage, nourriront une culture populaire épique ; mais la tradition épique, connue hors de France, a également suscité, en Italie notamment, des œuvres nouvelles promises au plus grand avenir.

I. — Les chansons de geste

Les principes qui, jusqu'au XIII[e] siècle, président au développement des cycles épiques, restent en vigueur. La forme canonique du poème (la séquence de laisses versifiées) subsiste, mais les éléments lyriques se sont estompés au profit d'une dominante narrative.

1. **Les types en présence.** — Il s'agit d'abord du *remaniement,* forme traditionnelle de réappropriation de l'œuvre épique, illustrée au XIII[e] siècle par de grands auteurs comme Jean Bodel ou Adenet le Roi. Ce procédé

donne souvent lieu, au XIVe siècle, à des œuvres considérablement amplifiées : *Ami et Amile,* qui compte 3 504 vers dans la version primitive, passe à 14 000, tandis que *Renaut de Montauban,* parti de 14 310 vers, passe à plus de 28 000. Il y a pourtant des contre-exemples : le *Girart de Roussillon* du XIVe siècle est plus bref que la chanson du XIIe.

Quelques compilations rassemblent autour d'un personnage, d'une famille ou de la célébration d'une cité des éléments hétérogènes : le *Charlemagne* de Girard d'Amiens utilise les *Grandes chroniques de France,* la *Geste de Monglane* fait précéder l'histoire de Galien de celle de Garin, fondateur de la lignée, et de ses fils, la *Geste de Liège,* de Jean d'Outremeuse, associe à des résumés épiques des récits historiques tirés des *Annales.*

Un tiers environ des œuvres conservées est formé d'œuvres nouvelles. Certaines se rattachent à une tradition cyclique, comme les chansons qui prennent place à la suite du *Chevalier au cygne et Godefroid de Bouillon,* remaniement du premier cycle de la croisade : *Baudoin de Sebourc,* le *Bastard de Bouillon.* D'autres poèmes font largement appel aux schémas de romans d'aventures et de contes folkloriques, comme *Lion de Bourges* ou *Dieudonné de Hongrie.* Certains textes explorent l'histoire de souverains d'autrefois en faisant appel à des événements contemporains *(Hugues Capet)* ou célèbrent sur le mode épique l'actualité immédiate : Cuvelier, peu après la mort de Du Guesclin (1380), compose en l'honneur du connétable une chanson de geste qui, mise en prose dès 1387, est à l'origine de plusieurs éditions.

2. **La dominante narrative.** — Elle a des implications formelles et structurelles.

A) Si la laisse reste l'unité caractéristique du texte, sa fonction lyrique disparaît. Elle devient le cadre inévitable d'une tranche d'action qu'une sorte de souci de régularité impose de clore au bout d'une quarantaine de vers. L'at-

taque ou la clôture d'une laisse peuvent, selon les auteurs, continuer d'être nettement marquées, mais la marque essentielle du lyrisme, à savoir le système d'échos qui peut déboucher sur la constitution de laisses parallèles, a complètement disparu.

B) L'alexandrin est parfois saturé, soit dans le premier hémistiche, soit, plus souvent, dans le second, par des formules récurrentes qui apportent peu d'éléments poétiques ou informatifs. Ainsi, dans la laisse 178 de *Tristan de Nanteuil,* le terme *essïent,* commode pour une rime en -ã, ne revient pas moins de cinq fois pour 49 vers *(de grant e., selon mon e., sy tres povre e., a e., a d'e.).*

Lorsque les poètes font cas de la mesure du vers, ils peuvent, comme dans la *Belle Hélène de Constantinople,* recourir à une syntaxe très souple qui leur permet d'observer la contrainte métrique, à moins qu'ils ne l'oublient complètement en déployant, comme s'il s'agissait de prose, une phrase sur plusieurs vers. Telle est fréquemment l'attitude du remanieur de *Renaut de Montauban* :

> Or se sont acordé li nobile princier
> Qu'il iront a Dordonne sus ou palais plengnier
> Pour leur mere voir dont il ont desirier
> Par coy chascun ait armes et .i. riche destrier.

La période qui ouvre la laisse 50 comprend encore quatre vers, et rien ne la distingue d'un passage en prose.

C) *L'organisation du texte se trouve modifiée.* — Recourant à une organisation complexe, le poète cherche à soutenir l'intérêt du lecteur par l'abondance et l'imbrication des péripéties, au cours desquelles apparaissent des personnages nouveaux ; le type de la *chanson d'aventure* a fait école, en s'appuyant de plus en plus sur les motifs d'origine folklorique. Le merveilleux n'est plus d'origine spécifiquement chrétienne, lié à l'usage de l'hyperbole et manifestant l'étroite relation qui unit exploits des héros et geste divine. Il s'agit maintenant de

souligner par les relations que le héros épique entretient avec l'Autre Monde, l'éminente dignité de celui que le sceau du roi et de la divinité désignaient autrefois comme l'élu : désormais les protagonistes du *Bastard de Bouillon,* de *Dieudonné de Hongrie,* de *Lion de Bourges* ou des remaniements de la *Chevalerie Ogier* accomplissent en Avalon, auprès de Morgue, une sorte de voyage initiatique ou trouvent dans ce séjour le couronnement de leur carrière.

Un schéma de conte peut aussi, comme dans la *Belle Hélène,* donner au récit sa ligne directrice : le conte de la Fille aux mains coupées (t. 706) place sous le signe de la fuite devant l'inceste toute l'action de la chanson, qui raconte la christianisation de l'Europe. Ce même conte organise une partie de la structure narrative de *Lion de Bourges,* où trouve également place le conte du Mort reconnaissant (T. 505-508).

3. **Nouvelles perspectives et permanence du genre.** — Sans que le phénomène soit limité au domaine épique — le roman en prose le connaît également — une certaine remise en cause des canons traditionnels apparaît dans la chanson de geste au XIV^e^ siècle : elle ne modifie cependant pas les grands équilibres.

A) Les modifications touchent d'abord les personnages. Des figures proposées à l'admiration du lecteur n'ont plus l'austérité ou la sauvage grandeur de Vivien ou de Raoul : développant les traits héroï-comiques qui apparaissent avec Renouart, elles peuvent donner dans le truculent, avec Baudoin de Sebourc ou Hugues Capet, dont les prouesses amoureuses sont mises au rang des vertus épiques.

Le courage du héros, insoupçonnable dans les chansons primitives — son contraire, la couardise, disqualifie immédiatement les Tiébaut ou Estourmi de la *Chanson de Guillaume* — peut être partiellement remis en cause. Au début de ses aventures, Tristan de Nanteuil est un

personnage peureux, qui ne recule pas devant les propos blasphématoires :

> J'ain mieulx estrë en paix, et n'aye point d'amye,
> Que maintenir debat et avoir seignorie
> (6567-6568).

La pratique du duel judiciaire, traditionnellement associée, depuis le duel de Thierry contre Pinabel, à la manifestation de la vérité et du droit, vacille elle aussi sur ses bases : dans le remaniement en alexandrins de la *Chevalerie Ogier,* le champion d'Ogier défend la cause de l'adultère, et la dame avec laquelle le héros a commis la faute s'est parjurée en affirmant son innocence : une telle cause l'emportera cependant.

Une certaine crise, ou du moins un déplacement des valeurs, apparaît ici. Les malheurs du temps y contribuent, qu'il s'agisse des grandes épidémies (la peste noire) ou des bouleversements politiques majeurs : difficultés rencontrées par la dynastie de Valois en ses débuts, défaites des chevaliers français devant les Anglais à Crécy et à Poitiers. Peut-on encore faire confiance à la noblesse ? Dans *Hugues Capet,* les traîtres à la cause royale sont les grands feudataires, et le royaume est sauvé par un héros issu de la petite noblesse, qui sait galvaniser les énergies. Le recours à des valeurs empruntées à d'autres domaines que l'épopée peut également expliquer certains déplacements : la victoire de Benoît, champion d'Ogier, est aussi le triomphe de la cause de l'amour sur celle de la jalousie, et l'influence romanesque est ici probable. Enfin, dans le roman lui-même, l'idéal chevaleresque a parfois été examiné d'un œil critique, notamment dans le *Tristan en prose,* avec les personnages de Kahedin et de Dinadan.

B) Malgré ces transformations, de remarquables permanences se manifestent, qui ancrent la chanson de geste tardive dans la tradition épique. L'objectif du poème reste de présenter l'histoire de personnages nobles à l'action

exemplaire, autour desquels les figures issues d'autres groupes sociaux, les bourgeois par exemple, ne peuvent jouer que le rôle de seconds. Si des princes trahissent leur devoir, dans *Hugues Capet,* le héros, dont le père est un authentique chevalier, saura rallier les nobles à sa cause, et notamment des personnages issus de la geste héroïque, comme Drogues de Venise, descendant du lignage d'Aimeri de Narbonne : la chanson ne saurait donc apparaître comme une œuvre exaltant la cause de la bourgeoisie. Le caractère étonnant de certains personnages s'estompe bientôt derrière la célébration de la valeur : Tristan de Nanteuil oublie vite sa poltronnerie initiale à cause de l'amour, tandis que la gaillardise n'empêche ni Baudoin de Sebourc, ni Hugues Capet de faire preuve d'héroïsme.

On ne s'étonne donc pas de voir que de telles œuvres semblent fréquemment avoir été élaborées à l'intention de grandes familles princières, qu'elles mettent parfois en scène (la famille de Dammartin dans *Théséus de Cologne*). Les propriétaires de nombreux manuscrits sont de grands seigneurs, comme Charles de Croÿ, comte puis prince de Chimay, qui avait dans sa bibliothèque trois chansons tardives *(Florent et Octavien, Ami et Amile, Baudoin de Sebourc),* et le remaniement de la *Chevalerie Ogier* en alexandrins figure dans la magnifique anthologie chevaleresque offerte en 1445 à Marguerite d'Anjou (manuscrit du British Museum Royal 15 E VI).

Deux courants semblent donc, en définitive, s'associer dans la chanson de geste des XIV^e^ et XV^e^ siècles : une veine « universaliste », conforme à l'inspiration des œuvres d'autrefois, qui destine le poème épique à un public très large, dans lequel des lecteurs bourgeois — puisque le poème n'est plus chanté — annoncent le succès des éditions imprimées à venir ; une veine « élitiste » dans laquelle de grands seigneurs, soucieux de généalogie imaginaire, se plairont à retrouver leurs origines glorieuses.

II. — Les mises en prose

A partir de la fin du XIV^e siècle, mais surtout après 1440, le goût pour les œuvres épiques en prose se répand ; de nombreuses translations sont effectuées, et ce sont elles qui, relayées par l'imprimerie dès la fin du XV^e siècle, feront connaître la tradition épique jusqu'au milieu du XIX^e siècle, c'est-à-dire jusqu'au moment où l'érudition des philologues permettra la redécouverte des chansons de geste des XII^e et XIII^e siècles.

1. **Types de mises en prose.** — On trouve tout d'abord la translation de chansons isolées ; celles-ci utilisent le plus souvent pour modèle des chansons tardives *(La Belle Hélène de Constantinople)* ou des remaniements du XIV^e siècle *(Ami et Amile, Jourdain de Blayes)*. Le recours à la version primitive d'un poème est plus rare : c'est le cas de *Renaut de Montauban,* dont la version remaniée à la fin du XIV^e siècle fait également l'objet d'une mise en prose en 1462.

Les prosateurs semblent s'être intéressés à des ensembles plus qu'à des pièces isolées. Ils aiment travailler sur des cycles épiques déjà constitués, comme le cycle de Guillaume d'Orange, le cycle des Lorrains ou le cycle de la croisade. Lorsqu'un poème, d'abord isolé, a été ensuite le point de départ d'un cycle, c'est l'ensemble poétique ainsi constitué qu'ils translatent : *Huon de Bordeaux* est associé à ses continuations, et la prose amplifiée de 1462 reprend l'ensemble du cycle de *Renaut de Montauban*. L'esprit « compilateur » conduit à reconstituer certains cycles : les *Chroniques et conquêtes de Charlemagne,* œuvre de David Aubert, écrivain de la Cour de Bourgogne, bâtissent un cycle du roi en faisant appel non seulement aux chansons sur Charlemagne, mais à des sources de provenance diverse. Des ensembles plus restreints peuvent être formés en associant à une chanson des éléments extérieurs : ainsi, à côté d'une mise en prose de la chanson de *Fierabras,* on connaît

une compilation qui fait précéder le texte de la chanson d'un abrégé de l'histoire des rois de France, de la présentation de Charlemagne et du récit du voyage à Jérusalem d'après la légende latine, et qui la conclut par le récit des événements de Roncevaux d'après le *Pseudo-Turpin* : c'est la version de Jean Bagnyon, qui passera dans les imprimés.

On connaît peu de récits épiques écrits directement en prose : l'histoire des *Neuf Preux,* sorte d'anthologie héroïque empruntant aussi bien à la Bible qu'au roman ou à l'épopée, et l'*Histoire royal,* récit des luttes menées par les fils des rois de France, d'Angleterre et d'Ecosse contre les Sarrasins de Sicile, font presque figure d'exception.

Au total, peu de chansons n'ont pas reçu, au XV^e^ siècle, la consécration que représente la mise en prose. Parmi les grands textes, *Raoul de Cambrai* et la *Chanson de Guillaume,* sans doute éclipsée par *Aliscans,* sont du nombre ; le cycle de Nanteuil, de son côté, n'a pas dépassé l'étape de la chanson de geste. Le cas de la *Chanson de Roland* mérite d'être signalé, car il est paradoxal. On peut dire à la fois qu'aucune version de la chanson, qu'elle soit assonancée ou rimée, n'a fait l'objet d'une mise en prose directe, mais aussi qu'aucun texte n'a été à l'origine de proses diffusées aussi abondamment. Deux types de versions sont proposées au lecteur du XV^e^ siècle : d'une part, des traductions en français du *Pseudo-Turpin,* qu'on rencontre dans le *Fierabras* de Bagnyon ou avant la translation d'*Anseïs de Carthage* ; d'autre part, un récit de la bataille de Roncevaux associant la tradition des *Rolands* rimés et le *Pseudo-Turpin* dans les *Guérin de Monglave* et les *Galiens* imprimés.

2. **Auteurs et destinataires des proses.** — Contrairement à ce qui se passe pour la plupart des auteurs de chansons de geste, qu'elles soient anciennes ou tardives, nous connaissons le nom et le statut de nombreux pro-

sateurs. David Aubert *(Chroniques et conquêtes de Charlemagne)* et Jean Wauquelin *(Girart de Roussillon, La Belle Hélène de Constantinople)* sont deux écrivains de la cour de Bourgogne ; le Troyen Pierre Desrey, prosateur du deuxième cycle de la croisade, est un historien, traducteur de textes religieux ; Berthault de Villebresme, auteur d'une version en prose du *Chevalier au Cygne,* est un familier de la cour de Charles d'Orléans à Blois ; Philippe de Vigneulles, translateur de la Geste des Lorrains, est un bourgeois, écrivain polygraphe : on connaît de lui un recueil de Nouvelles, un Journal autobiographique et des poésies diverses.

Les destinataires des proses sont donc au premier chef de grands seigneurs, qui paraissent avoir constitué autour d'eux de véritables ateliers de prosateurs-copistes. Jacques de Nemours, exécuté en 1477 sur l'ordre de Louis XI, est le commanditaire du *Roman en prose de Guillaume d'Orange* ; de nombreuses œuvres sont réalisées dans le cadre de la cour de Bourgogne, soit à l'intention de Philippe le Bon lui-même *(Girart de Roussillon, Histoire de Charles Martel et de ses successeurs, Chroniques et Conquêtes),* soit à l'intention de grands personnages de la cour, comme Jean de Créquy *(Beuves de Hamtone, Florent et Octavien)* ou Charles de Rochefort *(Huon de Bordeaux)*. La volonté affirmée par ces cours princières de se présenter comme les héritiers des preux d'autrefois explique le goût pour ces proses épiques, et certaines ambitions politiques ne sont pas à négliger : le duc de Bourgogne se pense comme le successeur de Charlemagne, dont il fait écrire la biographie épique. Mais les lecteurs des proses sont aussi des bourgeois cultivés, comme ce Jacques Le Gros à qui appartient, en 1533, une histoire de Gérart de Fraite ; c'est pour eux qu'écrivent des auteurs comme Pierre Desrey ou Philippe de Vigneulles : ils seront les premiers amateurs des éditions imprimées.

3. **Esprit et style des proses épiques.** — Les prologues des mises en prose font souvent allusion à « l'appetit et cours du temps », qui justifierait l'entreprise translatrice. Il est vrai que, dès le XIII^e siècle, les grandes sommes romanesques ont fait de la prose la forme habituelle du récit ; mais les prosateurs visent comme modèle la chronique plutôt que le roman, dans la mesure où ils sont en quête d'un récit véridique. David Aubert, au début de sa biographie de Charlemagne — précisément désignée par le terme de « Chroniques » — entend combler les lacunes de « l'hystoriografeur qui compilla les croniques de France », avec lequel il prétend rivaliser, et le prosateur d'*Anséis de Carthage* intitule son œuvre *Cronique associee de Charlemaine et Anseis.* Plus que le dédain à l'égard de la forme versifiée, c'est donc le prestige de la prose comme écriture de l'histoire qui paraît imposer la multiplication des mises en prose.

Ces « chroniqueurs », privés du soutien de la laisse et du vers, cherchent à adapter le découpage et les procédés littéraires de la prose au modèle qu'ils translatent. La matière est répartie en chapitres et en paragraphes, ces derniers apparaissant parfois comme l'équivalent de la laisse. Le style adopté, notamment à la cour de Bourgogne, est soutenu, volontiers oratoire, parfois agrémenté de formules proverbiales, qui insistent sur la dignité du sujet traité et sur sa valeur didactique. Mais on trouve aussi des résumés rapides, ou du moins la recherche d'un style alerte, mieux adapté au récit.

4. **Proses manuscrites et impressions.** — Dans le dernier quart du XV^e siècle, plusieurs proses épiques reçoivent les honneurs de l'impression : *Fierabras* (version de Jean Bagnyon) est édité en 1478, *Renaut de Montauban* en 1482-1485, *La Belle Hélène* en 1496. D'autres textes suivront, destinés eux aussi à connaître de nombreuses éditions, dans les premières années du XVI^e siècle : *Galien* (1500), *Huon de Bordeaux* (1513).

Certains de ces imprimés sont tout ce qui nous reste

de la mise en prose : on a perdu, par exemple, la prose manuscrite d'*Ogier le Danois* (1re éd., A. Vérard, 1498), ou celle de *Huon de Bordeaux*. Parfois, l'imprimé supplée aussi la perte d'un modèle versifié : *Valentin et Orson* (1re éd., 1489) renvoie à une chanson tardive, *Valentin et Sansnom,* que nous connaissons par une adaptation allemande.

A l'inverse, plusieurs proses manuscrites parmi les plus significatives n'ont jamais été imprimées. C'est le cas du *Roman en prose de Guillaume d'Orange* ou du Cycle des Lorrains, ainsi que des *Chroniques* de D. Aubert. Il se pourrait bien que les imprimeurs, contrairement aux prosateurs du XVe siècle, n'aient pas été sensibles à l'esprit cyclique ou compilateur : *Huon de Bordeaux* fait exception, ainsi que les éléments constitutifs du Cycle de Montauban, répartis en trois volumes *(Maugis, Renaut* ou les *Quatre fils Aimon, Mabrian)*. On notera du reste, à propos de cet ensemble, que la version de *Renaut* est celle de la chanson du XIIIe siècle, mise en prose au XVe, tandis que celle de *Maugis* et de *Mabrian* s'inspire de la prose amplifiée de 1462.

Le style des imprimés, et pour cause, est proche de celui des proses manuscrites ; mais il tend à moins d'ampleur, à plus de rapidité ; des recherches de type humaniste, avec recours aux latinismes, surprennent parfois, comme dans *Mabrian* ou la *Conqueste de Trébizonde.*

Si l'on s'attache aux œuvres qui, relayées à partir du XVIIe siècle par la librairie de colportage, connaissent jusqu'au milieu du XIXe siècle le plus grand succès, on constate que les deux courants traditionnels de l'épopée française restent jusqu'au bout honorés. D'un côté, la veine traditionnelle, avec *Fierabras,* très vite intitulé « Chroniques et conquêtes de Charlemagne des Espagnes » et qui transmet aussi l'histoire de Roncevaux, ou *Renaut de Montauban,* la prose imprimée sans doute la plus célèbre, avec 27 éditions dès le XVIe siècle ; de l'autre des œuvres plus mêlées, empruntant au conte folklorique

et au merveilleux *(Huon de Bordeaux, Valentin et Orson),* qu'elles associent parfois à l'hagiographie *(La Belle Hélène).*

En regard de ces lointains héritiers de la chanson de geste médiévale, que des livrets de plus en plus modestes destinent à un public relativement mêlé, des essais de réécriture, à l'intention des gens de goût, furent effectuées à différentes époques. La vogue des *Amadis,* à partir de 1540, a poussé l'auteur de l'*Ancienne cronique de Gerard d'Euphrate* à reprendre, dans un style plus élevé, l'histoire de Gérard de Fraite que nous connaissons par d'autres sources. Ce genre de tentative fut notamment développé au XVIII[e] siècle, lorsque le comte de Tressan proposa, dans la Bibliothèque universelle des Romans, des versions galantes ou édifiantes, rédigées d'après la version en prose de certaines œuvres épiques. De leur côté, Constant d'Orville et le marquis de Paulmy, dans les Mélanges tirés d'une grande Bibliothèque, donnent analyses et extraits de textes épiques divers : on y trouve parfois des informations intéressantes sur des manuscrits disparus.

5. **Roman chevaleresque italien et culture européenne.** — Si les éditions de colportage proposent à un public très divers, en attendant le moment où l'édition savante fera redécouvrir les textes originaux, la tradition « populaire » de l'épopée, c'est hors de France que la postérité de la chanson de geste montre son aptitude à faire surgir de nouvelles formes littéraires aptes à satisfaire un public lettré. L'Italie, ouverte très tôt à l'épopée française a été le creuset de ce renouvellement.

Dès le XIII[e] siècle, des poèmes et même des ensembles épiques avaient été composés dans une langue littéraire mixte, le franco-italien ou franco-vénitien : les principaux textes du cycle du roi et quelques poèmes de la geste de Guillaume en faisaient partie. A partir du XIV[e] siècle, la matière de Roland, celle de Guillaume et de Renaud seront reprises dans des œuvres diverses, en vers et en

prose *(Entrée d'Espagne, Nerbonesi, Reali di Francia, Cantari di Rinaldo)*.

En ce qui concerne les textes en vers, non seulement les remanieurs avaient acquis une grande liberté dans l'utilisation de leurs sources, mais ils avaient élaboré une formule strophique nouvelle, l'*ottava rima*.

Dans ce cadre harmonieux, propre aux recherches de virtuosité poétique, plusieurs œuvres, comme la *Regina Anchroja* (1479) déposent petit à petit les thèmes et les personnages de l'épopée chevaleresque italienne, qui modifie et renouvelle la tradition des chansons de geste : s'y affirment la puissance de l'amour, qui fait oublier aux *paladini* (les preux) leur mission de combattre l'Infidèle, l'omniprésence du merveilleux, avec les fées ou les enchanteresses. On y trouve des géants redoutables ou truculents, et Roland et Renaud, qui entrent souvent en rivalité l'un avec l'autre, y jouent un rôle essentiel ; aventures et péripéties sont innombrables.

Ainsi, à l'inverse des *Amadis,* qui se situent dans un univers exclusivement romanesque, le *Morgante maggiore* de Pulci (1481), l'*Orlando innamorato* de Boiardo (1486) et surtout l'*Orlando furioso* de l'Arioste (1516) élaborent progressivement un discours épique nouveau, qui se prête facilement à la transposition dramatique. Soixante ans plus tard, en 1575, Le Tasse apporte le couronnement de ce long et fécond effort de recréation de l'œuvre épique avec la *Gerusalemme liberata* qui, sans négliger les héros indispensables que sont Roland et Renaut, recourt au thème de la conquête de Jérusalem pour situer au cœur de l'œuvre la tension entre profane et sacré, entre l'amour humain et l'amour divin : Tancrède tue la belle Clorinde, Sarrasine dont il est amoureux, mais a la joie de la baptiser avant qu'elle ne meure.

Reprises par une pléiade d'imitateurs dans l'Italie des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, ces œuvres sont connues à travers toute l'Europe, et notamment en Espagne et en France, par des traductions. Elles inspireront adaptations dramatiques (les *Bradamante* de R. Garnier, 1582,

de La Calprenède, 1637 et de Thomas Corneille, 1696) et surtout opéras, qui doivent aux grands héros du Tasse, Armide ou Renaud, l'essor décisif pris par le genre à partir du début du XVII^e siècle, et dont les grandes étapes appartiennent à Claudio Monteverdi (*Armida e Rinaldo,* 1627), à Haendel (*Rinaldo,* 1711) et à Haydn (*Armida,* 1784).

CONCLUSION

Née bien avant l'époque où les manuscrits en conservent le témoignage (XI^e siècle), la chanson de geste médiévale célèbre les exploits des héros du passé en qui se reconnaît la communauté. Fruit d'une lente élaboration, accordant longtemps à l'oralité une part considérable, elle est en France la seule réalisation épique qui puisse se comparer aux poèmes homériques, à l'épopée anglo-saxonne, germanique ou scandinave.

Elle traverse les siècles médiévaux, puisqu'elle continue de produire des œuvres au début du XV^e siècle. Sa période éclatante, pourtant, se limite aux XII^e et XIII^e siècles. Née avant le roman, elle se développe à la même période que lui, subit son influence et lui prête quelques-unes de ses ressources. « Histoire poétique », elle reste toujours disponible pour célébrer les grands épisodes d'une histoire collective, qu'il s'agisse des croisades *(Antioche, Jérusalem)* ou de la vie d'un héros national (Du Guesclin). A partir du milieu du XV^e siècle, elle est mise en prose et devient chronique, que le développement de la science historique éclipsera bientôt dans la culture des gens de qualité. En revanche les livrets de colportage édités à Troyes, Rouen ou Lyon continuent de transmettre jusqu'au milieu du XIX^e siècle, pour la joie d'un public aussi divers que l'était celui du Moyen Age, l'héritage de *Renaut de Montauban,* de *Fierabras* ou de *Huon de Bordeaux.* Parallèlement, le roman chevaleresque italien, élaboré à partir de la tradition des chansons de geste françaises, comble avec le roman, la tragédie et surtout l'opéra, un public cultivé qui ignore à peu près tout des origines épiques.

L'histoire de la tradition épique en France est donc paradoxale. D'une part la chanson de geste, incarnation médiévale de l'esprit épique, disparaît au XV^e^ siècle et ne connaît pas de réalisation littéraire substitutive : depuis la Pléiade, les théoriciens de la poésie cherchent à recréer le « grand poème épique français », qu'ils imaginent à la manière des *Lancelot* et du Tasse, mais personne ne parvient à un résultat vraiment concluant. D'autre part deux courants très différents, l'un plus populaire, l'autre plus raffiné, ont pu revendiquer l'héritage épique dont ils ont su maintenir l'esprit, tandis que, dès le premier tiers du XIX^e^ siècle, les éditions savantes permettaient de redécouvrir les textes originaux.

BIBLIOGRAPHIE

I. *Textes*

Chanson de Roland. Nombreuses éditions-traductions disponibles : P. Jonin (« Folio »), G. Moignet (Bordas), I. Short (Lettres gothiques), sans oublier J. Bédier, autrefois publié chez Piazza.

Jehan Bodel, *La Chanson des Saisnes,* éd. d'A. Brasseur, Genève, Droz, 1989.

Jehan Bodel, *La Chanson des Saisnes,* trad. par A. Brasseur, Paris, 1992.

Chansons sur Guillaume d'Orange

La Chanson de Guillaume, éd. et trad. de F. Suard, Garnier-Bordas, 1991.

Les rédactions en vers du couronnement de Louis, éd. d'Y. G. Lepage, Genève, Droz, 1978.

Le Couronnement de Louis, trad. par A. Lanly, Paris, 1969.

Le Charroi de Nîmes, éd. de D. McMillan, Paris, 1972.

Le Charroi de Nîmes, trad. par F. Gégou, Paris, 1971.

La Prise d'Orange, éd. de Cl. Régnier, Paris, 1967.

La Prise d'Orange, trad. de Cl. Lachet et J.-P. Tusseau, Paris, 1972.

Aliscans, éd. de Cl. Régnier, Paris, 1993.

Aliscans, trad. de B. Guidot et J. Subrenat, Paris, 1993.

Cycle des Lorrains

Garin le Loherain, éd. de J.-E. Vallerie, Ann-Arbor, 1947.

Garin le Lorrain, trad. de B. Guidot, Metz, 1986.

Gerbert de Mez, éd. de P. Taylor, Lille-Louvain, 1952.

Gerbert, trad. de B. Guidot, Nancy, 1988.

Hervis de Mes, éd. de J.-Ch. Herbin, Genève, Droz, 1992.

Hervis de Mes, adaptation de Ph. Walter, Nancy, 1984.

Cycle de la croisade

La Chanson d'Antioche, éd. de S. Duparc-Quioc, Paris, Geuthner, 1977-1978.

The Old French Crusade Cycle, sous la direction d'E. J. Mickel, University of Alabama Press, 1977 et s. Déjà publiés : *La naissance du Chevalier au Cygne* et *Le Chevalier au Cygne, La Chanson de Jérusalem, Les Chétifs,* le début des *Continuations de Jérusalem, La Geste du Chevalier au Cygne.*

Chansons de la révolte

Girart de Roussillon, éd. de W. Mary Hackett, Paris, 1953.

Girart de Roussillon, trad. de P. Meyer, Paris, 1884 (Slatkine Reprint).

Raoul de Cambrai, éd. de S. Kay, Oxford, 1992.

Raoul de Cambrai, trad. de R. Berger et F. Suard, Troësnes, 1986.
La Chevalerie Ogier de Danemarche, éd. de M. Eusebi, Milano-Varese, 1963.
Renaut de Montauban, éd. de J. Thomas, Genève, Droz, 1989.
Les Quatre Fils Aymon, trad. de M. de Combarieu et J. Subrenat, « Folio ».

Chanson d'aventures

Huon de Bordeaux, éd. de P. Ruelle, Bruxelles-Paris, 1960.
Huon de Bordeaux, trad. de F. Suard, Paris, 1983.

Chansons tardives

Lion de Bourges, éd. de W. Kibler, J.-L. Picherit et Th. Fenster, Genève, Droz, 1980.
Tristan de Nanteuil, éd. de K. V. Sinclair, Assen, 1971.

II. *Instruments bibliographiques*

Bossuat (Robert), *Manuel bibliographique de la littérature française du Moyen Age,* Paris, 1951 ; suppléments en 1955, 1961, 1986-1991.
Bulletin bibliographique de la Société Rencesvals, Liège, 1985 et s.
Woledge (Brian), *Bibliographie des romans et nouvelles en prose française antérieurs à 1500,* Genève, Droz, réimpression, 1975 ; supplément, 1975.

III. *Travaux*

1. *Les grandes synthèses*

Paris (Gaston), *Histoire poétique de Charlemagne,* Paris, 1865.
Gautier (Léon), *Les Epopées françaises,* 2e éd., Paris, 1878-1894.
Bédier (Joseph), *Les Légendes épiques,* Paris, 1908-1913.
Doutrepont (Georges), *Les Mises en prose des épopées et des romans chevaleresques du XIVe au XVIe siècle,* Bruxelles, 1939.
Riquer (Martin de), *Les Chansons de geste françaises,* 2e éd., trad. franç. par I. Cluzel, Paris, 1957.

2. *Questions d'histoire*

Menendez-Pidal (Ramon), *La Chanson de Roland et la tradition épique des Francs,* 2e éd., trad. par I. Cluzel, Paris, 1960.
Grisward (Joël), *Archéologie de l'épopée médiévale,* Paris, 1983.

3. *Diffusion et esthétique*

Faral (Edmond), *Les Jongleurs en France au Moyen Age,* Paris, nouveau tirage, 1971.
Rychner (Jean), *La Chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs,* Genève, 1955.
La Technique littéraire des chansons de geste, Actes du Colloque de Liège, 1959.
Madelénat (Daniel), *L'Epopée,* Paris, 1986.
Martin (Jean-Pierre), *Les Motifs dans la chanson de geste,* Lille, 1992.

4. *Chansons et cycles*

Le Gentil (Pierre), *La Chanson de Roland,* Paris, 1955.
Keller (Hans-Erich), *Autour de Roland,* Paris, 1992.

Maurice (Jean), *La Chanson de Roland,* Paris, 1992.
Brasseur (Annette), *Etude de la chanson des Saisnes,* Genève, 1990.
Frappier (Jean), *Les Chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange,* Paris, 1955, 1965, 1983.
Wathelet-Willem (Jeanne), *Recherches sur la chanson de Guillaume,* Liège, 1975.
La Geste des Lorrains, études présentées et réunies par F. Suard, Paris, 1992.
Bender (Karl-Heinz), *De Godefroy à Saladin. Le premier cycle de la croisade,* GRLMA, III, t. 1/2, fasc. 5, Heidelberg, 1986.
Louis (René), *Girart, comte de Vienne,* Auxerre, 1946-1947.
Matarasso (Pauline), *Recherches historiques et littéraires sur Raoul de Cambrai,* Paris, 1962.
Rossi (Marguerite), *Huon de Bordeaux,* Paris, 1975.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction 3

Chapitre I — **Qu'est-ce qu'une chanson de geste ?** 7

I. Chanter de geste, 7 — II. Les formes du poème, 9 : 1. L'assonance, 9 ; 2. La rime, 9 ; 3. Le mètre, 10 ; 4. La strophe épique ou laisse, 12 — III. Les textes conservés, 15 : 1. La tradition manuscrite, 15 ; 2. Le manuscrit et le texte épique, 17 ; 3. Le remaniement, 17 ; 4. Une production sur la longue durée, 18.

Chapitre II — **L'art épique : élaboration et aspects caractéristiques** 19

I. L'oralité dans la chanson de geste, 19 : 1. Le dialogue avec le public, 19 ; 2. Le jongleur, 23 ; 3. Le public, 25 ; 4. La part de l'écrit, 26 — II. Le style épique, 29 : 1. Laisse et récit, 29 ; 2. Motifs et formules, 33 ; 3. Stylisation et hyperbole : syntaxe, mise en scène et hyperbole, 37 — III. Le personnage épique, 39 : 1. Le type, 40 ; 2. Constitution du personnage épique, 42 ; 3. Héros individuel, héros pluriel, 47.

Chapitre III — **La chanson de geste et l'histoire** 50

I. L'histoire intégrée, 50 : 1. Chansons à substrat historique, 51 ; 2. Chansons anhistoriques, 57 ; 3. Bilan, 59 — II. La Représentation du monde, 59 : 1. L'organisation sociale, 60 ; 2. La représentation épique, 62 — III. L'histoire du texte épique, 66 : 1. La version des textes, 66 ; 2. Repères extérieurs aux chansons, 68 ; 3. Les hypothèses critiques, 72.

Chapitre IV — **Les poèmes** 79

I. Les groupements possibles, 79 : 1. Classement thématique, 79 ; 2. L'organisation cyclique, 80 — II. Textes significatifs, 83 : 1. La *Chanson de Roland* et ses relectures, 83 ; 2. Le cycle de Guillaume d'Orange, 87 ; 3. Le cycle des Lorrains, 90 ; 4. Le premier cycle de la croisade, 91 ; 5. Les grands poèmes de la révolte, 93 ; 6. Chansons d'aventure et de merveilles, 101.

Chapitre V — **La tradition épique après le XIII^e siècle** 107

I. Les chansons de geste, 107 : 1. Les types en présence, 107 ; 2. La dominante narrative, 108 ; 3. Nouvelles perspectives et permanence du genre, 110 — II. Les mises en prose, 113 : 1. Types de mises en prose, 113 ; 2. Auteurs et destinataires des proses, 114 ; 3. Esprit et style des proses épiques, 116 ; 4. Proses manuscrites et impressions, 116 ; 5. Roman chevaleresque italien et culture européenne, 118.

Conclusion 121

Bibliographie 123

Imprimé en France
Imprimerie des Presses Universitaires de France
73, avenue Ronsard, 41100 Vendôme
Septembre 1993 — N° 39 525

Que sais-je?

COLLECTION ENCYCLOPÉDIQUE
fondée par Paul Angoulvent

Derniers titres parus

2756 **La culture d'entreprise**
M. Thévenet

2757 **Le KGB**
N. Marie-Schwartzenberg

2758 **L'unification monétaire en Europe**
R. Raymond

2759 **La presse d'entreprise**
J. Lambert

2760 **Les histoires de vie**
G. Pineau et J.-L. Le Grand

2761 **La police en France**
J.-J. Gleizal

2762 **Les fonctionnaires internationaux**
A. Pellet et D. Ruzié

2763 **Sciences et techniques à Rome**
R. Chevallier

2764 **Les religiosités séculières**
A. Piette

2765 **Sociologie du sport**
R. Thomas

2766 **Le rire**
E. Smadja

2767 **La télévision française**
J.-E. Cortade

2768 **L'économie de marché**
J. Rivoire

2769 **Les théories de la bureaucratie**
G. Busino

2770 **Psychologie des conduites à projet**
J.-P. Boutinet

2771 **Les prestations familiales**
P. Steck

2772 **Le travail temporaire**
D. Marchand et E. Marie de Ficquelmont

2773 **L'Ile-de-France**
J. Robert

2774 **Textes de stratégie nucléaire**
C. Zorgbibe

2775 **La Biélorussie**
B. Drweski

2776 **Histoire des DOM-TOM**
J.-L. Mathieu

2777 **L'électricité nucléaire**
R. Carle

2778 **Rachi**
V. Malka

2779 **La qualité**
L. Cruchant

2780 **L'imagerie mentale**
X. Lameyre

2781 **L'affaire Kennedy**
T. Lentz

2782 **L'avionique**
P. Germain

2783 **La description**
J.-M. Adam

2784 **L'immobilier d'entreprise**
C. Heurteux

2785 **Marketing et réseaux d'entreprises**
G. Cestre et D. Xardel

2786 **L'éducation comparée**
H. Van Daele

2787 **Sociologie du couple**
J.-C. Kaufmann

2788 **Le système des castes**
R. Deliège

2789 **Le produit**
J. Brenot

9 782130 458548